LA FRANCE
ET
LA POLOGNE

DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES

ANNUAIRE HISTORIQUE ÉDITÉ PAR
LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS

1938

VOLUME 1
N° 4

1ère ANNÉE
OCTOBRE - DÉCEMBRE

6 QUAI D'ORLÉANS A PARIS

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

SOMMAIRE

Numéro 4 — Octobre-Décembre 1938

LA FRANCE ET LA POLOGNE DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES

Annuaire historique édité par la Bibliothèque Polonaise de Paris

Rédacteur en chef : J. ŻARNOWSKI

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

TARIF DES ABONNEMENTS

Abonnement annuel :

France et Colonies 100 frs — Etranger 150 frs — Pologne 25 Zl.

Les abonnements en Pologne sont payables par mandats chèques-postaux : P.K.O., Warszawa, konto czekowe No. 195.100, Biblioteka Polska w Paryżu, "Rocznik".

Le numéro séparé 30 frs (Étranger : port en sus)

LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS

6, Quai d'Orléans, PARIS-IVe

LES RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE LA FRANCE ET LA POLOGNE AU XVIIe ET AU XVIIIe SIÈCLES

I. LE XVIIe SIÈCLE. SOBIESKI ET LES MAGNATS

par

Pierre FRANCASTEL



Le problème n'est pas nouveau. Il a été abordé, en France et en Pologne, par les historiens de l'art. En Pologne, M. Tatarkiewicz a touché plusieurs fois le sujet à propos du « style Stanislas Auguste ». En France, M. Louis Réau a groupé un grand nombre de faits relatifs aux échanges artistiques entre les deux pays (1).

Il semble que le moment soit venu de reprendre la question dans son ensemble, à la fois parce que de nombreux documents ont été découverts depuis la publication du livre de M. Réau, et surtout, parce que les thèses françaises, concernant l'expansion de notre art en Pologne, aussi bien que les thèses polonaises, concernant l'existence et la valeur d'un style Stanislas Auguste, ne sauraient davantage être admises sans discussion.

Si, dans son dernier ouvrage, consacré à l'*Europe française au Siècle des Lumières,* M. Louis Réau est resté sur ses positions, M. Tatarkiewicz, lui, a récemment montré la nécessité de reviser les idées qu'il a jadis exprimées avec le plus d'autorité et de bonheur. Quand M. Tatarkiewicz a entrepris l'étude du style Stanislas Auguste, tout était à découvrir sur l'histoire de l'art en Pologne. Il y a vingt ans cette notion d'un style Stanislas Auguste fut remarquablement juste et féconde. Elle avait seulement le tort de faire trop peu de place à l'activité intellectuelle du pays sous le règne des rois saxons et même de Sobieski. Ce sera l'honneur de M. Tatarkiewicz que d'avoir lui-même appelé, récemment, de nouvelles hypothèses.

Note de la Rédaction. — L'étude de M. Pierre Francastel traite un sujet qui coïncide, comme l'indique le titre même de notre Annuaire, avec notre programme essentiel. La Rédaction serait heureuse, si l'essai de synthèse historique, qui représente le point de vue personnel de l'auteur, pouvait amener à un échange d'idées sur cette question importante.

(1) Louis Réau. *Histoire de l'Expansion de l'art français moderne. Le Monde Slave et l'Orient.* Paris 1924; et l'*Europe française au siècle des lumières.* Paris 1938. Juliusz Starzyński. *Dzieje sztuki polskiej* (appendice à la traduction polonaise de l'Histoire de l'art de Hamann), Varsovie 1935. Władysław Tatarkiewicz. *Nowożytna architektura w Polsce.* (Extrait de Wiedza o Polsce) Varsovie 1932. M. Tatarkiewicz a publié, en outre, un résumé d'une conférence faite à l'Institut Français de Varsovie, en 1937, sur les *Relations entre l'architecture de la France et celle de la Pologne du* XVIe *au* XVIIIe siècle, dans un numéro spécial d'Architektura i Budownictwo, *Architektura Polska.* Varsovie 1937. L'article où M. Tatarkiewicz affirme la nécessité de reviser les idées reçues sur le style Stanislas Auguste est dans le « Bulletin de l'Histoire de l'Art et de Culture », 1938, N° 1, pp. 39-43, « Le Palais royal de Łazienki ».

On sait mieux que personne la difficulté d'une pareille entreprise. On n'ignore pas les lacunes de l'information, pour la Pologne et pour la France. Il n'est pas question de dresser un bilan des relations intellectuelles et artistiques entre les deux pays. On croit pouvoir rendre quelques services aux chercheurs à venir en précisant l'aspect actuel du problème.

Une mise au point provisoire se justifie par la complexité et la nouveauté des questions soulevées. Et l'on espère avoir entrevu quelques idées générales, susceptibles d'être précisées et nuancées par la suite, mais assez solidement établies pour être dès à présent formulées.

On a montré ailleurs comment l'art portait témoignage du rôle d'initiateur joué, par notre pays, aux débuts de la civilisation polonaise (2). Il est certain, en revanche, que, du XIIIe au XVIe siècle, l'influence française a été faible en Pologne : moins sans doute qu'on ne se l'imagine, — et il est déplorable d'abandonner, comme on le fait, tout ce passé, — mais en recul certain. La France ne représente alors qu'une source lointaine d'idées et ce sont les courants de civilisation germaniques, néerlandais, puis italiens, qui viennent surtout se mêler en Pologne à une action séculaire de l'Orient — plus visible, à vrai dire, dans les mœurs et les habits que dans les hautes formes de l'art et de la civilisation — pour former une culture bien différente de la nôtre. Qu'on lise, à cet égard, les récits du séjour que le futur Henri III fit, en 1574, aux bords de la Vistule : le prince français jugeait, sans doute, ses sujets polonais avec quelque insolence, en Parisien impénitent; il ne trouvait en tout cas, à Cracovie, que bien peu de choses de chez nous.

A quel moment convient-il de fixer l'époque où, dans les temps modernes, les deux pays se rapprochent? Les historiens, français et polonais, sont à peu près d'accord pour déclarer que ce n'est qu'à la fin du XVIIIe siècle que la Pologne est, enfin, « conquise » par le goût français, les modes, l'art et la littérature françaises. Ils admettent que, déjà, au XVIIe siècle, le passage sur le trône de deux reines françaises avait préparé le terrain, mais ils affirment que le long règne des rois saxons avait rompu les contacts directs entre les deux pays.

On se borne, du côté français, à invoquer la pauvreté des témoignages antérieurs au règne de Stanislas Auguste. En Pologne, on s'attache à donner de cette pénétration tardive de l'art français des raisons d'ordre général, qui soulèvent de graves objections. Pour les Polonais, ce n'est que

(2) Pierre Francastel. *Les relations artistiques entre la France et la Pologne*. Revue des Etudes Slaves. XVII. 1937. (Traite surtout du Moyen Age.) Cf. aussi les deux introductions aux ouvrages de M. Szydłowski sur le *Retable de Notre Dame à Cracovie*. Paris 1935 et de M. Walicki. *La Peinture d'autels et de retables au temps des Jagellons*. Paris 1937.



1. Jan Tretko. Portrait de Jean Sobieski. 1677. Cracovie, Université.
Phot. Pawlikowski, Cracovie.



2. Le château de Wiśniez.

3. Fauteuil brodé, offert par Louis XIV à Sobieski. Wilanów.
Phot. Moraczewska, Varsovie.

4. Détail d'un fauteuil brodé, offert par Louis XIV à Sobieski.
Phot. Moraczewska, Varsovie.



5. Wilanów. Façade sur les jardins, par Locci, 1681-82.
Phot. Bułhakówna, Varsovie.

6. Rome. Villa Doria-Pamphilij, par l'Algarde, 1625.

vers la fin du XVIIe siècle que la France aurait possédé une architecture originale : de Charles VIII à Louis XIV, la France aurait mis près de deux cents ans à se trouver; on assisterait chez nous à une très lente épuration du goût, gênée par des retours perpétuels aux traditions médiévales et à l'influence flamande. La Pologne offrirait une évolution toute contraire. Dès les dernières années du XVe siècle, avant la France, elle aurait connu la Renaissance dans toute sa pureté; par la suite, l'art, surtout l'architecture, serait allé, en Pologne, du pur à l'impur — tandis qu'il s'épurait, au contraire, en France. La supériorité absolue de l'un des deux pays est moins en cause que la vérité historique (3). Il est bien vrai que le moyen âge est resté vivace en France — comme en Pologne — à travers tout le XVIe siècle, — on peut même dire tout le XVIIe et le XVIIIe; mais il est inexact de reculer jusqu'au siècle de Louis XIV l'épanouissement du classicisme français. Dès la fin du règne de François Ier, dès le Louvre de Lescot, l'architecture française était née. La thèse polonaise admet, un peu sommairement, la supériorité absolue, exclusive, de l'italianisme en Europe à partir du XVIe siècle. C'est parce que la France a su opposer à l'italianisme — après une très courte période d'engouement sans réserve — une interprétation personnelle des modèles antiques, qu'elle est devenue, dès le XVIIe siècle, une rivale pour l'Italie elle-même. Contrairement à la Pologne, la France, hormis la première vague d'enthousiasme des années 1500, a toujours eu ses ateliers et ses maîtres à elle. Il n'est pas juste de penser que, jusqu'au XVIIe siècle, elle n'a été, comme la Pologne, qu'une province artistique de l'Italie (4).

Du reste, il faut admettre qu'absorbée par les guerres d'Italie, par la lutte avec la maison d'Autriche, par la Réforme, la France parut un moment affaiblie, politiquement et intellectuellement, en Europe, au XVIe siècle. Or, à toutes les époques, la Pologne s'est tournée vers les centres les plus actifs et sa curiosité est une consécration. Mais, précisément, ce n'est pas à la fin du XVIIe et au XVIIIe siècle qu'elle a regardé de nouveau, avec sympathie et intérêt, vers la France, c'est déjà au XVIe siècle. Pendant le règne de Henri II, la France rétablit dans le monde sa position menacée. La sage

(3) Suivant M. Tatarkiewicz, les premiers motifs d'ornementation Renaissance apparaissent en Pologne, dès 1470, dans des manuscrits de la bibliothèque Jagellon à Cracovie; les premiers monuments d'architecture sont datés des années 1500-1505. C'est la cour hongroise de Mathias Corvin qui fut l'initiatrice. Chez nous Gaillon est de 1508 mais Solesmes de 1496. L'antériorité absolue de la Pologne n'est pas aussi évidente qu'on ne le dit.

(4) L'erreur fondamentale des Polonais parait être de n'avoir pas distingué entre leur pays, où l'italianisme s'implante définitivement par des ateliers étrangers fixés à demeure et la France, où, exception faite des vingt premières années du XVIe siècle, la pénétration des artisans italiens est très limitée. L'italianisme s'exerce en France sur le plan idéologique, technique en Pologne et la résistance n'est pas comparable d'un pays à l'autre. La France qui a maintenu ses traditions médiévales de métier assimile les artisans italiens, beaucoup plus que la Pologne.

politique de ce prince, liquidant l'aventure italienne, porte aussitôt ses fruits et notre pays qui, au Moyen Age, avait été, surtout, une grande puissance méditerranéenne et orientale, se prépare à jouer un grand rôle en Europe centrale. Ce n'est pas un hasard si la Pologne se donne, en 1574, un roi français. Elle ne l'appelle pas seulement parce qu'il est un prince catholique, mais parce qu'il représente une force et une culture nouvelles. Montaigne, évidemment, ne consacre à la Pologne que trois lignes dans ses récits de voyage, mais Ronsard a correspondu avec Kochanowski et il y a un parti français à la cour de Pologne. D'une manière générale, des relations suivies se nouent entre Varsovie et Paris sur le double terrain de la politique et de la civilisation, par l'intermédiaire moins encore de la cour que des magnats. Malgré l'aventure de 1574, ces relations ne cesseront de se développer à travers tout le XVII[e] et le XVIII[e] siècle. Le règne de Stanislas Auguste marquera non, comme on l'a dit, une initiation tardive, pas même un apogée, mais un déclin.

I. LE XVII[e] SIÈCLE. SOBIESKI ET LES MAGNATS

M. Louis Réau a eu le mérite de poser, le premier, la question du rôle personnel de Sobieski comme intermédiaire entre la France et la Pologne. Mais il n'a pas connu les documents qui permettent de replacer l'action personnelle du roi et de la reine Marie-Casimire — pour les Polonais Marysieńka — dans son véritable cadre. Il nous le montre venu, jeune encore, à Paris, en 1646, comme son père l'avait déjà fait, en 1610, et tout émerveillé par le spectacle des grands travaux de la ville neuve. Mais il s'est trompé en nous le présentant comme une exception dans son siècle et en liant la curiosité des Polonais pour les choses de France à la personne seule du souverain et au cercle de la cour.

Personnellement, Sobieski ne paraît pas avoir été très Français de goût. L'histoire de ses relations avec sa femme vient enfin d'être dépouillée d'un certain romantisme de commande (5). Sobieski fut, certes, épris de Marysieńka et la reine eut, sans doute, quelque influence sur le rude soldat qu'on entrevoit à travers sa correspondance. Elle nous le montre amant assez brutal, exigeant, et, pour tout dire, un de ces magnifiques guerriers dont la civilisation a parfois besoin, mais qui ne la font guère progresser.

(5) Elle vient de l'être par M. Boy-Żeleński. *Marysieńka*. Varsovie 1937, avec tout le talent et la finesse dont l'auteur, grand connaisseur de la France et des Français, était capable. Un de nos compatriotes, le D[r] Aurenche venait justement de publier en français, une Marie Casimire beaucoup plus conventionnelle, *La fortune de Marysienka, reine de Pologne*, Paris 1937.

On peut douter des qualités politiques du grand Sobieski. Il est l'homme de la victoire de Vienne, grandi par un bon coup d'épée. En tout cas, par sa mise, comme par ses idées et par ses mœurs, Sobieski a plutôt incarné, en son temps, les traditions, le « sarmatisme » ; il est demeuré fidèle au costume traditionnel, à demi oriental, voire à la coupe de barbe et de cheveux semi-asiatique de ses ancêtres, ennemis du Turc et du Tartare, mais à demi conquis par eux (6). Il est vrai qu'il mit en place d'honneur dans ses demeures les cadeaux de Louis XIV : des pistolets splendides, ornés d'un soleil, aujourd'hui conservés à Cracovie, et surtout un grand meuble brodé qui se trouve encore, aux portes de Varsovie, à Wilanów, résidence favorite du roi (7).

Ce château de Wilanów vient seulement de retenir l'attention des érudits. M. Jules Starzyński a retrouvé, dans les archives polonaises et allemandes, des documents qui lui ont permis d'établir, dans le détail, les étapes de la construction et de l'embellissement du domaine (8). Il a pu retrouver les noms de la plupart des architectes et des décorateurs qui y ont collaboré. Enfin, il s'est efforcé de fixer la part réciproque des influences étrangères et nationales dans l'inspiration.

Wilanów, au XVIIe siècle, c'est une maison de plaisance beaucoup plus proche des villas italiennes que des châteaux français : le nom même est un programme, villa nuova. Italienne la composition générale du bâtiment : une longue demeure plate, avec un faux étage d'attique et des toits en terrasse — si l'on songe à Trianon, c'est dans la mesure où Trianon est italien. Italien le décor des façades : aucune analogie, par exemple, avec Trianon-sous-bois, pas d'appareillage savant de la pierre, pas d'utilisation systématique ou sous-entendue des ordres, des murs recouverts d'enduit et de stucs ornementaux. Italien, enfin, le jardin : pas de grand parterre à la française, des terrasses et des escaliers, quelques palissades de charmilles, mais ni boulingrins, ni tonnelles, ni grands horizons réglés, bref ni

(6) Cf. notamment le double portrait équestre de Sobieski et de la reine, à Wilanów, œuvre du Polonais Szymonowicz-Siemiginowski. La cour de Dresde également, au temps d'Auguste le Fort, connaissait, dans les harnachements par exemple, une forte action de l'Orient. Pour Sobieski, tous ses portraits le montrent habillé du costume national, ses fils commencent à porter le costume français. L'histoire du costume français en Pologne offre encore un terrain absolument inédit d'exploration.

(7) Les pistolets sont au Wawel, dans les collections d'Etat. Le meuble brodé de Wilanów n'a pas la réputation qu'il mérite. C'est une pièce unique, et dans un état de conservation extraordinaire. Je ne connais pas, en Europe, de pièce aussi splendide et aussi suggestive des splendeurs du mobilier français sous Louis XIV. Tout dernièrement, M. Chowaniec a retrouvé, dans les archives des Affaires Etrangères, la trace de l'expédition à Varsovie, sur l'ordre du roi, de cette pièce magnifique. Cf. aussi A. Czołowski. *Wewnętrzne urządzenie pałacu wilanowskiego Jana III.* Spr. T. N. Lw., Lwów, 1934.

(8) J. Starzyński. *Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III.* Varsovie (Zakład Arch. polsk. Politechniki warszawskiej.) 1934. Cf. aussi du même auteur : *Dwór artystyczny Jana III.* Życie Sztuki I. 1934.

l'échelle, ni le système de Le Nôtre. Quand on a dit, avec M. Starzyński, que Wilanów a une cour d'honneur en fer à cheval, on a signalé le seul élément vraiment français de la composition. Encore faut-il noter que la construction des ailes et de la cour n'appartient pas au dessein primitif et ne fut vraiment achevée que dans les dernières années du règne, ou peut-être même après la mort de Sobieski. Le fond de Wilanów, c'est, avec la villa italienne, la vieille demeure nationale des nobles polonais, le dwór, le manoir. Elle constitue la cellule centrale de ce palais de plaisance, habillé de murs à l'italienne, tardivement encadré dans un plan d'hôtel français (9).

Le fond de l'œuvre est donc italo-polonais. Qui songerait à s'en étonner quand on se rappelle que, depuis deux siècles, la Renaissance italienne était acclimatée en Pologne : non seulement par un courant permanent de curiosité, mais par l'implantation dans le pays de véritables colonies d'artistes. L'architecte de Wilanów, le conseiller artistique de Sobieski, est connu : c'est un Italien polonisé, Locci. Les exécutants sont, en écrasante majorité, Italiens ou Polonais. Locci déclare en propres termes qu'il a pris ses idées en Italie : au Capitole et à la villa Doria Pamphili. La maison de repos qu'a voulue Sobieski est celle d'un seigneur polonais très attaché au passé de sa nation, pour qui l'italianisme est encore une tradition. La part des modes françaises y est tardive et très réduite. On montrera au contraire que, avant Wilanów, les inspirations directes de l'art français ne manquaient pas en Pologne et que Sobieski ne saurait ainsi passer, à aucun titre, pour l'initiateur des modes architecturales françaises.

A côté de son rude lion amoureux, l'adroite Marysieńka répandit-elle, du moins, à Varsovie les mœurs et les goûts de son pays? A Wilanów, les parties de l'édifice qui lui étaient directement affectées se ressentent de son origine. Elle eut, en particulier, un petit salon d'angle, qui a conservé ses boiseries et une partie de son décor. Le principe en était français : panneaux de boiseries dorées, hautes corniches, plafond orné d'une toile allégorique à épaisse bordure. Cette toile représente la reine en Aurore. M. Starzyński nous a appris que l'auteur en était un Français — Claude Callot — qui séjourna à la cour de Sobieski en 1681 et 1682. Toutefois,

(9) M. Starzyński a montré comment le plan seul, en fer à cheval, de la cour d'honneur, remonte au règne de Sobieski. L'achèvement d'une des ailes est vraisemblablement du temps d'Auguste II. Or (cf. dans son livre les pages 20 et 36) il est aisé de voir que c'est seulement l'aile des temps saxons (ou, en tout cas, des toutes dernières années de Sobieski) qui est vraiment proche du Grand Trianon. Les premiers projets d'Auguste II pour Varsovie eurent d'ailleurs, en général, un caractère français marqué; cf. dans A. Lauterbach, Warschau, Leipzig 1918, pp. 106-107, des projets pour la transformation du palais d'Ujazdów, dont les analogies avec le style Tylman d'une part, avec Białystok d'autre part, sont flagrantes; et dans Starzyński, pp. 20 et 36, des projets analogues pour Wilanów. C'est par erreur que M. Louis Réau attribue, encore dans son *Europe Française*, Wilanów à Bellotto.

Callot, Français, venait de Rome et non de Paris, il était disciple de Mignard et non de Le Brun. Le fait est typique et souligne le caractère indirect, dans bien des cas, de la pénétration en Pologne des modes françaises. Marysieńka n'était pas une grande princesse; elle avait quitté la France presque enfant, jamais elle n'y tint une place véritable. Elle n'y fut qu'une étrangère et elle n'avait pas de relations capables de l'entretenir, au jour le jour, au courant des modes versaillaises. Il ne semble pas, d'autre part, qu'elle ait eu un goût personnel avisé, ni un vrai besoin de culture. Peut-être une femme de haute lignée ou vraiment supérieure aurait-elle rapproché davantage Sobieski de la France? Marie-Casimire s'en est tenue, quant à elle, au souvenir d'une société vite périmée. Elle ne se renouvelait guère à Varsovie et elle n'était pas de celles qui marquent un siècle de leur empreinte.

Dans son petit salon de Wilanów, au-dessus des portes et des fenêtres, huit bordures ovales sont aujourd'hui remplies de panneaux modernes de fleurs en tapisserie. Or, à Wilanów même — dans un petit escalier qui conduit à l'entresol — on découvre huit panneaux peints dont les dimensions coïncident exactement avec celles des ovales des deux salons d'angle. Ils représentent huit jeunes femmes en costume de la cour de France vers 1670 (10). Suivant la plus grande vraisemblance, ce sont eux qui ornaient, jadis, le salon de la reine et son pendant. Elle y régnait, en déesse, au-dessus des héroïnes d'une cour qui ne l'avait pas accueillie. N'ayant pu se faire admettre à Versailles, elle prenait sa revanche à Wilanów, en parvenue désireuse de se faire un cortège triomphal dans sa solitude. Le salon de Wilanów représente, sans doute, le décor le plus ambitieux et le plus français qu'elle ait pu se donner.

La personnalité des artistes ne compte pas moins que celle des princes. Or, en dehors de Desportes, venu tard et vite reparti, en dehors des Français de Dresde qui travaillent parfois pour Varsovie, au début du XVIIIe siècle, en dehors d'un sculpteur ornemaniste, Paris, cité par M. Starzyński comme ayant travaillé quelque temps à Wilanów, on ne connaît à Varsovie, au XVIIe siècle, aucun Français parmi les peintres et les sculpteurs (11).

(10) Les huit médaillons de Wilanów n'ont aucune valeur artistique. Ce sont des répliques d'ateliers, comme il en existe par centaines. En revanche, au point de vue iconographique, ils sont précieux. Si l'on en croit les inscriptions, que ne contredisent pas les documents, on a sous les yeux les portraits de Mme de Lafayette, de Mme de la Sablière et des autres célébrités de la cour de France vers 1660.

(11) Sur Desportes, cf. Réau. *Expansion...*, p. 7. Sur l'influence de la sculpture française à travers l'Italie, Francastel *Le Bain de marbre de Cassel et les Łazienki de Varsovie*. Gazette des Beaux-Arts 1932; *Les origines techniques des stucs de Łazienki*. Spr. T.N.W. XXVII, Varsovie. 1934 et *Influences françaises en Pologne à travers l'Italie*. Bul. de la Soc. d'Hist. de l'art fr. 1933.

Quant aux architectes, c'est tout récemment qu'on leur a accordé quelque attention. Dans l'entourage immédiat des souverains, à côté de Locci déjà cité, on trouve un personnage considérable, l'architecte à la mode. Il était Hollandais, de son vrai nom Tylman van Gemmeren — mais il se faisait appeler Camerini. Officiellement sapeur, il portait le titre d'architecte de la Reine.

M. Makowiecki a consacré récemment des travaux importants à l'œuvre de ce Tylman. Il nous promet une étude d'ensemble, très attendue. Dès à présent ce que l'on sait est suffisant pour laisser entrevoir les caractères essentiels de son style. Le palais Krasiński, qu'il construisit après Bellotto de 1689 à 1694, et qui susbiste remanié, est bien de lui, comme l'avait conjecturé M. Tatarkiewicz. De même l'église du Saint-Sacrement et la Chapelle de Czerniaków, construite en 1690-1692. Tylman était aussi l'auteur d'un petit pavillon de bain, Łazienki, — construit pour le prince Stanislas Héraclius Lubomirski, — qui devint plus tard le noyau de la résidence favorite de Stanislas Auguste et qui fut entièrement transformé : il ne reste du pavillon primitif que deux salles décorées de faïence de Delft et de stucs. Un autre pavillon, l'Ermitage, a été également transformé par le dernier roi. Il ne s'est conservé de Marywil, grand couvent édifié à Varsovie sur l'ordre de la reine, que la chapelle (l'église des Chanoinesses). Un palais à Lubnice, propriété des Lubomirski, a été remanié au XIX[e] siècle, mais conserve quelques vestiges du temps. Enfin, c'est Tylman qui avait ordonné le décor intérieur du palais royal d'Ujazdów et qui était l'auteur du plan de l'église Sainte-Anne à Cracovie (12). Ce qui caractérise le style de Tylman, c'est avant tout l'éclectisme. Trois internationalismes, italien, hollandais et francais, s'y combinent dans des œuvres en définitive peu personnelles.

La part de l'Italie est considérable surtout dans les édifices religieux. Il est assez vain de prétendre nommer le modèle immédiat des églises du Saint Sacrement, de Czerniaków, ou de Marywil. C'est Rome, en général, qui a servi de modèle, non seulement en matière de plan et d'élévation, mais de décoration extérieure et intérieure. C'est l'Italie, aussi, qui est la source d'idées incontestables de la salle de bains éminemment « grotesque » des premiers Łazienki. Cet italianisme, chez Tylman, vient d'ailleurs sans doute autant de Pologne que de Hollande : palladianisme, d'une part, ateliers

(12) Tadeusz Makowiecki. *Tylman z Gemmeren*. Spr. T.N.W. XXVII. 1934 (une étude plus complète est annoncée). Les documents les plus précieux, ceux qui concernent Ujazdów, Łazienki et le palais Krasiński, restent encore inédits à l'heure actuelle. Sur Marywil, cf. des gravures, reproduites par Renaud Przezdziecki. *Varsovie*. Varsovie, 1924 et le recueil de Schmidtner, dont il sera question plus loin. Sur Lubnica, cf. T. Makowiecki. *Pałac w Lubnicy*. Spr. T.N.W. XXVII. 1934. Les intérieurs de Lubnica sont importants pour l'étude du décor intérieur en Pologne au XVII[e] et au XVIII[e] siècles, dans leurs rapports avec la France. Sur l'Ermitage, cf. W. Tatarkiewicz. *Pięć studjów o Łazienkach Stanisława Augusta*. Varsovie 1925.

romains ou lombards, d'autre part. De Cracovie, où travaille un Balthazar Fontana, fondateur d'une véritable dynastie d'architectes italo-polonais, à Varsovie où se trouvent Locci et Bellotto, à Wilno et à Kowno, où la grande famille des Pac appelle des Fredo et des Zaor — avec un atelier complet de stucateurs romains et milanais — pour édifier des monuments d'un caractère surprenant (13), partout en Pologne s'affirme la vitalité et la continuité d'un courant si puissant qu'il se confond, comme on l'a déjà dit, avec les traditions locales. Un Tylman, comme un Sobieski, comme une Marysieńka, cède avant tout au double attrait de cette tradition et au prestige, général en Europe, du nouvel art romain de la Contre-Réforme. On n'en apprécie que davantage les éléments hétérogènes qui apparaissent, çà et là, dans son œuvre.

C'est d'abord un cachet hollandais qui frappa les contemporains. On disait de son style, à Varsovie, qu'il était « holenderyzujący » (« hollandisant »). Mais, que voulait-on exprimer par là et dans quelle mesure y reconnaissait-on une originalité vraie? Les relations avec la Hollande ne sauraient apparaître comme une nouveauté absolue. Anciens et réguliers étaient ces liens, qui constituent un des problèmes intéressants et inédits de l'histoire de l'art en Pologne. Ils remontent au plein Moyen Age. Le gothique vistulien nous offre maint témoignage de l'influence de la Hollande sur l'art polonais, dans les églises, les maisons, les portes de villes. Danzig ne fut pas seulement une escale de la Hanse, mais un centre de commerce et de culture hollandaise. Les Hollandais, au XVI[e] et au XVII[e] siècles, remontaient la Vistule jusqu'à Kazimierz, c'est eux qui venaient chercher là les blés de l'Ukraine pour les distribuer en Occident : d'anciens greniers, au bord du fleuve, montrent des pignons où se marque le souvenir de leur passage. Des Hollandais furent, peut-être, sur la Vistule, en face de Varsovie, les fondateurs de Praga, ils y avaient, en tout cas, au XVII[e] siècle, une colonie importante. Au XVI[e] et au XVII[e] siècles, le portrait polonais s'inspire surtout de la Hollande. D'ailleurs, les Hollandais ont laissé partout leur empreinte au bord de la Baltique : à Riga, comme à Reval, à Copenhague et à Saint-

(13) Michel Pac, grand hetman de la couronne, c'est-à-dire général en chef, est le fondateur de la très intéressante église des saints Pierre et Paul, à Antokol, faubourg de Wilno. Cet édifice vaudrait une monographie, non pour son extérieur, qui est banal, mais pour sa décoration intérieure : 2.000 figures en stuc, dues à un atelier italien conduit par un certain Galli romain (les architectes sont Zaor, Italo-Polonais, et Peretti, de Milan). C'est là qu'on trouve un écho de certaines œuvres de Puget. L'ensemble reste italien et vaut surtout par une extraordinaire saveur locale et quasi populaire. Michel Pac fut le représentant, en 1697, de la candidature du prince de Conti. Son frère Christophe avait épousé une Mailly-Lascaris, une Française venue en Pologne, comme Marysieńka, et morte en 1685 (renseignement communiqué par M. Morelowski). Elle est enterrée à Kaunas, dans un couvent qu'elle avait fondé et dont elle avait confié la construction à Fredo, Italien (Kairukstite. *Pazaislis, ein Barockkloster in Litauen.* Zurich-Kaunas 1930). M. Morelowski a étudié, d'autre part, des tapisseries franco-flamandes de la cathédrale de Wilno, *Gobeliny wileńskie.* Wilno 1933.

Pétersbourg — la Suède, plus germanique, exceptée. Il semble bien qu'au déclin de la Hanse ce soit eux qui aient recueilli, en Baltique, la direction du commerce avec l'Occident et l'hégémonie de la culture. Ainsi s'explique le fait que c'est en Hollande que Pierre le Grand viendra s'instruire et que le goût hollandais marque plus d'un des monuments de sa capitale. La faïence de Delft jalonne les pistes commerciales et culturelles de la Hollande, de Danzig à Péterhof et à Łazienki (14).

Si donc nous trouvons un Tylman, à Varsovie, au temps de Sobieski, nous ne saurions en être surpris. Les contacts avec la Hollande sont presque aussi traditionnels que ceux avec l'Italie. De plus, la fin du XVII[e] correspond au grand essor de la Hollande. Vaincue sur terre par Louis XIV, la Hollande devient une des grandes puissances de la mer. Vers les années 1680, ce n'est pas seulement à la Pologne qu'elle apporte des éléments originaux de civilisation. Même pour la France, elle est une initiatrice et elle va former l'Angleterre, où elle introduira — par Daniel Marot — un style original, à base de formules italiennes et françaises parfaitement fondues et assimilées. Pour l'Europe centrale, elle est surtout le pays des ingénieurs, faiseurs de digues et de forteresses. Par la force de l'histoire, les sapeurs hollandais héritent alors des Italiens. Dans le temps même où la nécessité de construire des défenses maritimes s'atténue en Italie, la Hollande conquiert son sol et sa sécurité. Les San Gallo, au XVI[e] siècle, sortent encore d'une académie d'ingénieurs maritimes, le Bernin est homme de cour et de boudoir. C'est la crainte du Turc qui a dressé jadis l'Occident à la défense et à l'attaque; au XVII[e] siècle, on voit l'ennemi séculaire disparaître de la Méditerranée occidentale et toute idée de croisade s'efface en même temps. La crainte de la France crée, au contraire, le sapeur hollandais comme la crainte de l'Empire va créer le sapeur français, remplaçant du hollandais dans le monde, au XVIII[e] siècle. Un Tylman ira à Varsovie au XVII[e], en 1671, au XVIII[e] ce sera le Français Ricaud de Tirregaille et le major Lenfant à Washington.

Dans l'œuvre de Tylman le caractère hollandais s'accuse surtout dans l'aspect extérieur hollando-chinois, des bains du prince Lubomirski et dans le palladianisme des façades du palais Krasiński, qui a été souvent, et justement, rapproché de l'hôtel de ville de van Campen à Amsterdam.

On aborde ainsi la question délicate de savoir dans quelle mesure Tyl-

((14) A côté de la salle des stucs il y a une petite pièce décorée de faïences de Delft. M. Tatarkiewicz l'attribuait au temps d'Auguste le Fort, mais elle est, sans doute, contemporaine de la première. On trouve des plaques identiques à Dantzig, au musée de la ville et à Péterhof, paraît-il, dans des locaux de service du temps de Pierre le Grand (renseignement communiqué par M. Iskierski). Il faudrait chercher en Hollande la date précise de ce type de carreaux postérieurs sûrement à ceux du Trianon de porcelaine.



7. Kielce. Palais épiscopal. C. 1638-42.



8. Skokloster. Château de C. G. Wrangel, par Jean de la Vallée et Tessin. 1650-1676.



9. Podhorce. Château, par Andrea del Aqua. 1630-40. (Remanié au XVIIIe s.)



10. Dahlbergh. Vue de Varsovie en 1656, gravure de Perelle. détail.



11. Rydzyna. Château des Leszczyński, par Pompeo Ferrari. 1696-1704.
(Remanié vers 1742.)

man est aussi, en Pologne, un intermédiaire avec la France. Il est certain que le palladianisme hollandais doit quelque chose, non seulement à Palladio, mais au classicisme français. Cependant, c'est surtout dans le décor intérieur, et postérieurement à la venue de Tylman en Pologne, que s'exerce sur la Hollande le prestige français. Seule jusqu'ici la décoration stuquée des Łazienki semble révéler, dans la part du sculpteur, des relations certaines, à travers l'Italie, avec l'art français (15). Encore doit-on ajouter qu'au point de vue technique les stucs de Łazienki se rattachent à une mode qui paraît avoir régné dans les Pays-Bas et la Rhénanie, de Bruges à Strasbourg. Les échos qu'on en trouve à Paris, notamment à l'hôtel Lambert, rapprochent plutôt la France et la Pologne dans la connaissance commune d'un internationalisme hollando-rhénan, tout de même que les analogies qui existent entre le Trianon de porcelaine et les extérieurs des premiers Łazienki. Ce qu'il y aurait de plus français dans l'œuvre de Tylman ce serait encore la masse du petit pavillon de l'Ermitage, à condition d'admettre qu'il a été peu remanié au XVIIIe, contrairement à l'opinion courante en Pologne. En tout cas, l'étude de l'œuvre de Tylman ne contredit nullement la thèse concernant le caractère occasionnel et superficiel des influences françaises en Pologne, à la fin du XVIIe siècle, dans l'entourage immédiat du roi et de la reine. Faut-il en conclure, en effet, que l'importance des relations artistiques franco-polonaises se limite alors à presque rien, comme on l'a soutenu jusqu'ici? Il semble que ce soit dans un tout autre milieu que l'on doive faire porter désormais les investigations. Ce n'est pas par la cour que des relations étroites et régulières s'établissent au XVIIe siècle, entre la Pologne et la France.

On a beaucoup plus étudié jusqu'ici, en Pologne, les édifices religieux que les édifices civils, particulièrement les châteaux. Il est vrai que la plupart d'entre eux ont disparu ou qu'ils ont été l'objet de transformations profondes. Malgré tout, on peut entrevoir les éléments d'une évolution extrêmement importante pour la connaissance de l'histoire de l'art en Pologne et même en Europe. Il va de soi qu'on ne prétend pas donner ici une esquisse complète de l'évolution du style des châteaux en Pologne aux siècles classiques. Les lacunes documentaires sont énormes, les dates restent souvent sujettes à caution et, surtout, l'échelonnement des campagnes de travaux et

(15) Daniel Marot passe en Hollande en 1685 et Tylman est à Varsovie en 1671. Complétons encore le dossier des stucs de Łazienki : on trouve en Alsace, en particulier à Molsheim (église des jésuites) et dans la pharmacie du Cerf à Strasbourg, des stucs décoratifs analogues à ceux de Varsovie et de la Belgique. Il y a eu apparemment un courant franco-flamand de décor stuqué, en relation avec le style jésuite, au XVIIe siècle. Cf. dans un tout autre caractère les stucs français de Chauveau en Suède (R. Josephson, *René Chauveau*. Stockholm 1929) déformation de formules versaillaises celles-là et non anversoises et strasbourgeoises ou romaines.

de reconstruction. Malgré tout, en choisissant quelques cas typiques, on parvient à fixer un ou deux faits essentiels.

Parmi les châteaux du XVIIe, on distingue deux groupes chronologiques. L'un se rapporte au milieu du siècle. C'est Krzyżtopór aux Ossoliński (1631-1644); Wiśnicz et Rzeszów aux Lubomirski ; Podhorce aux Koniecpolski; Łańcut (1641) aux Lubomirski; Dukla (1638) aux Mniszech; le palais épiscopal de Kielce (1638-1642). Le second groupe appartient aux dernières années du siècle. C'est Rydzyna (1696-1704) aux Leszczyński; Dąbrowa (1697) aux Lubomirski; Nieborów (vers 1690) aux Radziejowski; les palais Słuszko (1690) et Sapieha (1691) à Wilno; Białystok, enfin, qu'on attribue, sans doute à tort, au milieu du XVIIIe siècle, aux Branicki. On cite seulement les monuments sur lesquels on possède des témoignages précis, chronologiquement et plastiquement (16).

Il est incontestable qu'au premier abord tout le groupe ancien s'apparente à la Renaissance. On peut prouver toutefois, semble-t-il, que, dès cette époque, la Pologne n'était pas sans connaître et sans suivre, dans une certaine mesure, les modes françaises.

En premier lieu, pour le systèmedéfensif. Krzyżtopór, Podhorce, Łańcut, sont construits sur un plan identique et sans aucun doute italien : l'étoile. Mais le premier est encore situé au sommet d'une butte artificielle, en position élevée : il rappelle d'une manière éclatante Caprarole. Podhorce est également situé au bord du plateau, dans une situation dominante, mais un voyageur français de la fin du XVIIe siècle — Dalayrac — pourra dire — et c'est une opinion que les estampes anciennes confirment — qu'il rappelle Saint Germain. Enfin, à Łańcut, le château est toujours au centre d'une étoile, mais cette fois le plan ne se lit plus que sur le sol, on est passé de la fortification élevée, maritime — à l'italienne, — à la fortification rasante — à la française.

D'une manière générale l'influence des plans français remonte très loin dans le passé. Déjà au Moyen Age, l'architecture militaire de la Pologne a été étroitement inspirée de la nôtre. M. Morelowski a cité le cas du châ-

(16) Cf. en général W. Tatarkiewicz. *Nowożytna architektura*... et J. Starzyński. *Dzieje*... qui donnent la bibliographie. Sur Podhorce, Szyszko-Bohusz. *Podhorce*. Sztuki Piękne. I, 1924. qui cite le témoignage de Dalayrac en 1699. Sur Dukla E. Swiejkowski. *Monografia Dukli*. Cracovie 1903; l'étude est à reprendre au point de vue artistique; les dates essentielles sont 1638 et 1709; le palais était aux Mniszech, qui venaient au début du XVIIIe se faire opérer à Paris, avaient à Varsovie un des palais les plus français des temps saxons et tourneront, comme tant d'autres, comme les Potocki, après 1750, au goût saxon, s'alliant même avec les Brühl (un tombeau d'une Brühl-Mniszech de 1772, à Dukla, est une copie saxonne de la Bienheureuse Albertona du Bernin). Sur Łańcut, cf. J. Piotrowski. *Zamek w Łańcucie,* Lwów 1933; insuffisant au point de vue artistique et chronologique. C'est M. Morelowski qui m'a fait connaître le palais Słuszko. Sur Troki, cf. FRANCASTEL, Les Relations artistiques... et l'article cité de Morelowski. Sur la vue de Varsovie de Dahlberg, cf. J. Żarnowski. *Une vue de Varsovie par van Blarenberghe à la Bibliothèque de Versailles,* dans le premier fascicule du présent annuaire.

teau de Troki, près de Wilno, salué comme une silhouette familière par un autre voyageur français, de 1413 celui-là, Guillaume de Lannoy, et reconnu aujourd'hui aisément, malgré sa ruine, pour un château à la française. Ce n'est pas un cas isolé. En Pologne, le style français s'oppose au style germanique des chevaliers teutons : les tourelles rondes et les flanquements multiples aux tours carrées et aux blocs massifs. Quand arrive en Pologne la Renaissance, les architectes inscrivent d'abord à l'intérieur des murailles traditionnelles de gracieuses cours à l'italienne, comme à Cracovie ou à Baranów, puis ils adoptent le type en étoile et les fortifications hautes qui se combinent aisément avec les terrasses et les perspectives. Au XVII[e] siècle on revient donc aux modes françaises, et pas seulement en ce qui concerne la défense. M. Tatarkiewicz donne comme modèle du nouveau château polonais de ce temps Żółkiew, qui reproduit strictement la formule caractéristique d'Azay, de Madrid, de Verneuil, du Luxembourg. Ce plan est si généralement répandu en Pologne qu'on le retrouve dans les dwórs modestes de la fin du XVII[e] siècle, beaucoup plus proches de la France que le Wilanów de Sobieski, comme à Podhorce, à Kielce, à Rydzyna, à Nieborów dans les palais, ou à Wilno dans une maison de ville, celle des Słuszko, dont l'élévation a été remaniée au XVIII[e] siècle, mais qui a gardé son implantation. C'est le plan qui est adopté à Paris par les constructeurs d'hôtels dès le début du XVII[e] siècle.

Il existe, en outre, pour Varsovie, un document d'une importance capitale, dont on ne fait état qu'avec réserve parce qu'il s'agit d'une gravure — mais qu'il n'y a tout de même aucune raison de récuser absolument. Il s'agit d'une vue de Varsovie gravée par Pérelle, d'après un dessin de Dahlberg et datée de 1656. Elle est donc nettement antérieure à l'avènement de Sobieski et précisément contemporaine du groupe de châteaux que l'on signale ici à l'attention des chercheurs. Si petit soit-il, le document ne manque pas de précision et d'exactitude, ainsi qu'on peut s'en convaincre par des comparaisons faciles avec certains monuments connus. Il n'y a pas de raison pour éliminer ce témoignage, alors que l'on consulte Pérelle — avec toute la mesure désirable — par exemple pour Versailles. Ce qui saute aux yeux, c'est la différence de style entre les monuments situés dans l'enceinte fortifiée de la ville et ceux qui s'échelonnent en dehors, sur la terrasse formée par la haute berge de la Vistule, là où se développe la ville neuve : les premiers sont ceux d'une ville du moyen âge, les seconds évoquent, d'une manière extraordinairement fidèle, les constructions contemporaines, françaises et parisiennes du XVII[e] siècle. Toits à la française, pavillons d'angles, proportions d'ensemble, nulle part en Europe, à cette date, on ne trouverait silhouettes semblables. Même en tenant compte du caractère tendancieux

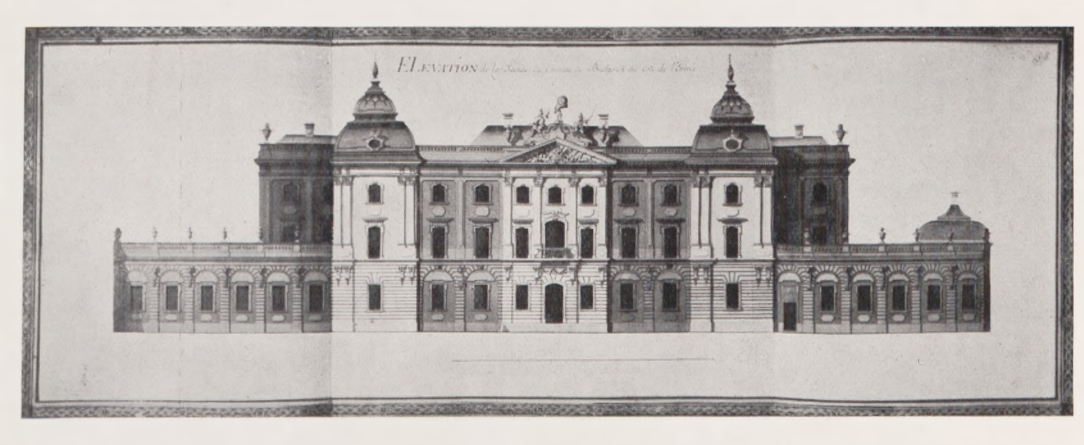
de l'interprétation, on doit admettre qu'il y a là un témoignage au moins troublant, d'autant plus qu'il n'est pas isolé et qu'il confirme la leçon des plans.

Malheureusement tous les châteaux de la première époque sont aujourd'hui défigurés. L'un des plus intacts est Kielce. L'analyse de ce monument n'est pas dépourvue d'intérêt. L'italianisme y est moins dominant qu'on ne l'a cru ; il se limite en somme à un placage, celui de la loggia centrale à triple arcade. Pour le surplus, Kielce semble un compromis entre le plan français, nouveau en Pologne, et certaines traditions locales. L'élévation des tours d'angle, octogonales, est caractéristique : elle rappelle un des plus vieux monuments du pays, saint André de Cracovie, en même temps que la cathédrale suédoise de Wisby et que le château contemporain de Skokloster, près de Stockholm. Il ne faut pas forcer le rapprochement entre Kielce et Skokloster, mais il convient de poser, dans toute son ampleur, le problème, complètement négligé, des relations artistiques entre la Pologne et la Suède au XVII[e] siècle. Les deux pays n'ont guère entretenu de bonnes relations politiques, raison de plus pourrait-on dire pour penser qu'ils ont échangé des formules d'art ou de civilisation, tout de même que l'Allemagne et la Suède, la Turquie et la Pologne ou la Saxe, pour ne citer que quelques exemples. Dès les environs des années 1650 le courant français pénètre en Pologne comme en Suède. D'autre part le rapprochement Kielce-Skokloster n'est pas isolé : c'est toute l'évolution du style des châteaux, dans les deux pays, qui est singulièrement parallèle, malgré des conditions d'information différentes et, notamment, l'absence de huguenots français en Pologne (17). La question demande une étude serrée, au point de vue de la chronologie et des échanges possibles de documents figurés entre les deux pays. Elle devrait tenter quelque érudit.

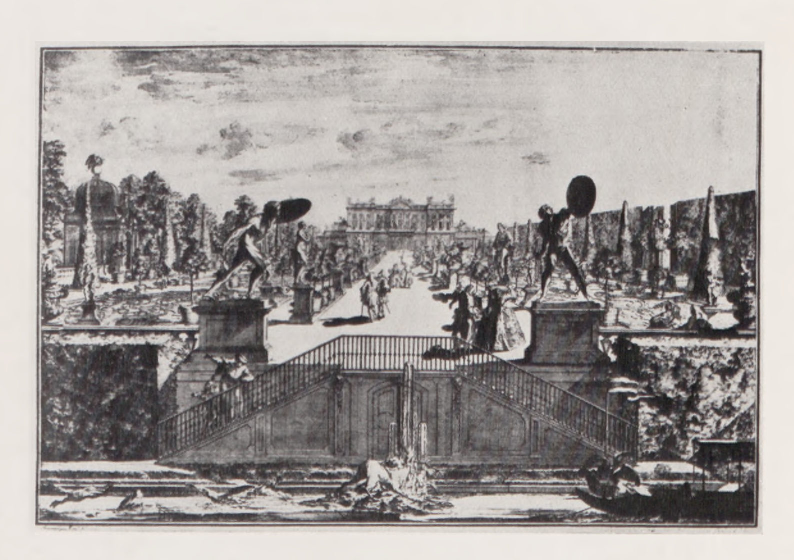
Il est certain, en tout cas, que des influences au moins indirectes de l'architecture française avaient pénétré en Pologne bien avant le règne de Sobieski, et qu'on entrevoit, vers les années 1630-1640, une première vague d'intérêt, correspondant à l'essor parisien et à ce que l'on pourrait appeler la première renaissance des lettres et des arts à la cour de France au XVII[e] siècle.

Le maintien de ce courant de curiosité est attesté par le caractère de certains édifices des dernières années du siècle. On a déjà parlé du palais

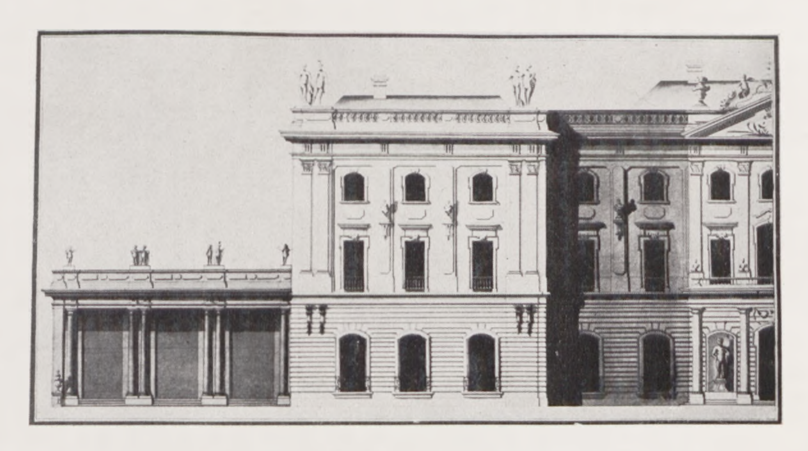
(17) La question des relations artistiques entre la Pologne et la Suède a été abordée par M. Wrangel, professeur honoraire à l'Université de Lund, et par M. Auguste Hahr. *Stosunki artystyczne miedzy Polską i Szwecją, we wczesnym okresie Wazów* Spr. T.N.W XXX 1937. M. Hahr a publié aussi un excellent aperçu de l'évolution du style suédois des châteaux dans le *Guide du Congrès International d'Histoire de l'Art* de Stockholm, en 1933.



12. Białystok. Le château des Branicki vu du côté de la cour. Vers 1710.

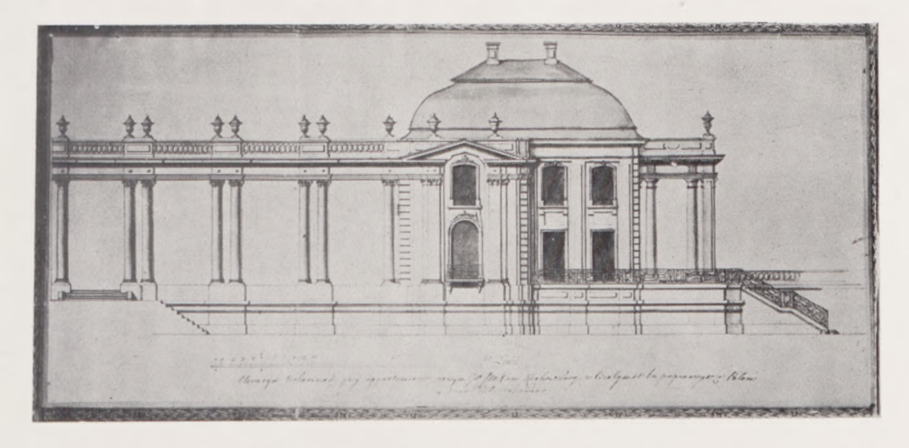


13. Białystok. Le château du côté des jardins.

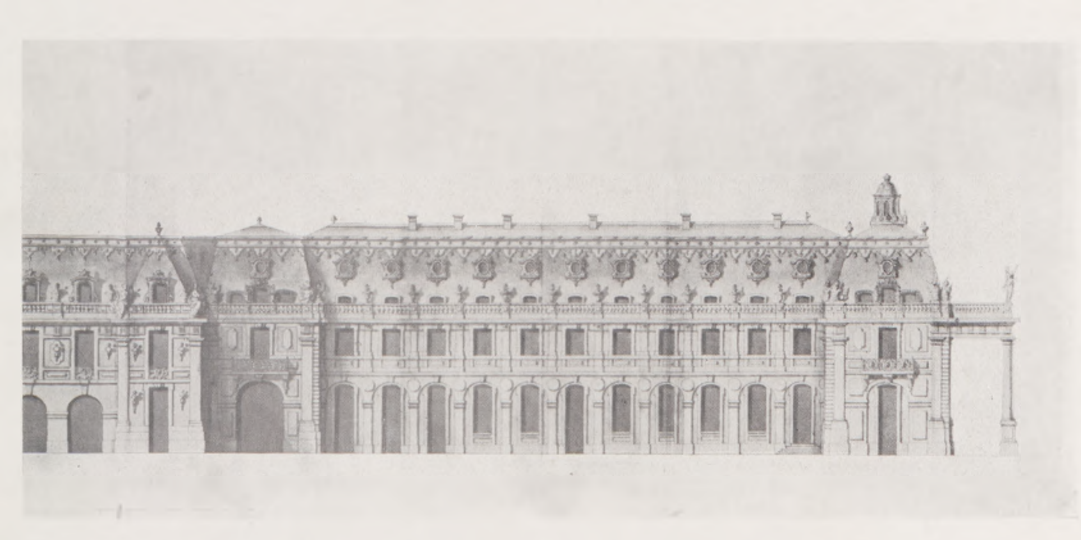


14. Białystok. Détail de la façade sur la cour.

15. Versailles. Projet de transformation de la façade du château, par Mansart, en 1679.



16. Białystok. Détail de la colonnade et du pavilion d'angle sur la cour.



17. Versailles. Elévation latérale de la façade du château sur la cour en 1679.

Słuszko à Wilno. La décoration de Nieborów est peu française, assez en accord avec le style Tylman, pour les dehors. Les intérieurs sont très polonais, mais la masse de la façade, avec ses pavillons d'angle, reste liée aux modèles français. Rydzyna — aux Leszczyński — est plus remarquable. Il a été remanié au XVIIIe siècle — on dira ailleurs l'importance de ses intérieurs — mais, justement, les placages sont évidents et font mieux ressortir, par opposition, le caractère francisant de la masse et de la première élévation, conservée dans les pavillons d'angle.

Toutefois le monument le plus digne d'être étudié si l'on veut fixer la forme et le sens de l'influence française en Pologne, dans l'architecture, à la fin du XVIIe ou dans les premières années du XVIIIe, est le château de Białystok, que les Polonais décorent depuis longtemps du titre pompeux de Versailles de la Podlasie, mais qui vient seulement de trouver son premier historien (18).

Tout est curieux dans Białystok, le château et ceux qui l'ont construit, les Branicki, chez qui on trouve déjà ce type classique du grand seigneur polonais, élevé hors de son pays, évoluant entre Paris, Vienne, Londres et Saint-Pétersbourg, justement légendaire plus tard en Europe. Au XVIIIe siècle, Jean Clément Branicki (1689-1771), grand hetman de la couronne, c'est-à-dire général en chef, fut l'un des plus puissants magnats du royaume, l'un des chefs aussi du parti français. Il avait douze villes et deux cent cinquante-sept villages. Il se maria trois fois, avec une Radziwiłł, une Szembek, enfin avec Isabelle Poniatowska, sœur du dernier roi de Pologne. Il est ainsi un trait d'union vivant entre la Pologne du XVIIe et celle de Stanislas Auguste.

Les Branicki avaient leur résidence familiale à Białystok. Leur palais, quelque peu défiguré, existe encore. Il vient d'être l'objet d'une étude approfondie de la part de M. Jean Glinka. Ce n'est pas M. Glinka qui a remarqué le premier la grandeur du palais Branicki, mais c'est lui qui le premier s'est avisé de son importance artistique et qui a posé la question des dates de construction. On doit à son extrême courtoisie d'avoir pu connaître par

(18) Tout ce qui concerne Białystok est dû aux travaux de M. Jean Glinka. Il a fait preuve, à mon égard, d'une extrême libéralité, depuis le jour déjà lointain où nous fîmes connaissance à Varsovie en comparant des documents. Depuis lors, M. Glinka a étendu son enquête en tout sens; il nous promet une étude non seulement sur Białystok, mais sur le mécénat artistique des Branicki, la première d'une série qu'on espère bien voir les Polonais compléter avec le même sens de l'histoire et le même bonheur. La dispersion extrême des documents rend le mérite de M. Glinka considérable. Qu'il soit remercié d'avoir entr'ouvert ses cartons. La publication intégrale de ses découvertes réserve encore, sans aucun doute, des surprises.

Comme cet article était sous presse, M. Glinka a publié son étude sur *Choroszcz, letnia rezydencja hetmańska w XVIII stuleciu,* dans Biul H. Sztuki i Kultury, VI, Varsovie, 1938, p. 177. Cette étude à laquelle nous empruntons une illustration est surtout une confirmation précieuse des thèses soutenues dans la seconde partie de la présente esquisse.

avance les documents essentiels sur lesquels se fonde une étude qui ne se limitera pas, d'ailleurs, à Białystok, mais qui englobera toute l'activité de Jean Clément Branicki et qui nous révélera un véritable mécénat artistique, aussi important, sans doute, au point de vue de l'histoire de l'art en Pologne, que celui de Stanislas-Auguste. Il faut souhaiter que d'autres travailleurs entreprennent, avec autant de méthode et de patience, l'étude de ces petites cours, où se développa, du milieu du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle, la véritable civilisation du pays.

On admettait, jusqu'à présent, en Pologne, que Białystok appartenait au milieu du XVIIIe siècle. On le citait, assez négligemment, comme un modèle du style « saxon »; les influences, évidentes, de l'art français, ne paraissant pas pouvoir s'expliquer en dehors de l'influence de la cour de Dresde. Une tradition locale précisait même que le château était l'œuvre d'un Français, Coustou, identifié par M. Tatarkiewicz, comme ayant encore travaillé à Jabłonna, aux portes de Varsovie, dans les premières années du règne de Stanislas Auguste.

Les documents découverts par M. Glinka nous obligent à vieillir considérablement Białystok. Ils nous assurent que, vers 1730 déjà, le palais était achevé, qu'on y donnait des fêtes et qu'on y recevait des rois. Il est certain que Białystok ne cessa d'être embelli et remanié. On s'expliquera ailleurs sur ce point, quand on étudiera les temps dits saxons. Mais il paraît incontestable que les premiers travaux remontent aux environs de 1710-1730, peut-être même auparavant.

A la fin du XVIIe siècle, le chef de la famille Branicki n'était pas l'hetman Jean Clément, mais son père, Etienne-Nicolas, le voïévode — c'est-à-dire gouverneur de province — mort en 1711, quand son fils avait vingt-deux ans. Or, ce Branicki connaissait la France. Il y était venu dans sa jeunesse, en compagnie de Sobieski; il y avait envoyé son fils pour y compléter sa formation. C'est donc par tradition de famille que le jeune magnat tiendra sa curiosité pour les choses de chez nous. Mais il y a plus, c'est au voïévode Etienne Nicolas qu'il faut sans doute attribuer au moins la disposition générale de Białystok. Nous savons en effet, par M. Glinka, que c'est le voïévode qui entreprit, en 1691, la transformation de son château-fort

(19) Cf. Pierre Francastel. *Le grand dessein de Mansart sur Versailles*. Gazette des Beaux-Arts. 1929. Les documents sont aux Archives Nationales O1 1768. Il faut insister sur ce point que. d'après M. Glinka, les documents concernant Białystok sont, tous, non des projets mais des relevés, datant du milieu du XVIIIe siècle; tout ce qu'ils montrent a été réalisé. On notera encore comme importante une inscription portée sur un croquis de pavillon des jardins « à l'italienne » : en fait « à l'italienne » ne signifie pas sur un modèle spécifiquement et directement italien, mais simplement sans étage, comme le grand Trianon.

en palais. Il aurait fait appel à Tylman auquel seraient dûs « les pavillons d'angle ». Evidemment l'expression est vague. Que faut-il entendre par là?

Białystok se présente à nous aujourd'hui sous l'aspect d'un grand bâtiment régulier, précédé d'une cour fermée sur les côtés par une colonnade. Cette cour d'entrée n'a pas moins de 172 mètres de profondeur — ce qui donne l'échelle de l'édifice. Elle rappelle, au premier abord, l'hôtel Soubise. En réalité, si l'on observe les détails de la colonnade, c'est plutôt le portique du grand Trianon qui est le modèle. D'une manière générale, les parties basses de Białystok parlent d'ailleurs plutôt du style français des années 1690 que de 1710, et de Versailles plutôt que de Paris. Dans la façade sur cour, l'imitation du style Mansart est évidente : même opposition entre les soubassements massifs à refends et les étages décorés de pilastres à l'italienne. L'analogie est surtout frappante si l'on rapproche Białystok non de Versailles même, mais des documents figurés, estampes et surtout dessins ou croquis originaux, concernant ce dernier domaine. Le rapprochement est particulièrement convaincant d'une part entre les projets et relevés de Mansart conservés aux Archives Nationales et qui concernent soit le remaniement des façades sur le parc en 1679, soit les pavillons extrêmes des ailes sur la cour royale, et d'autre part la façade principale sur cour de Białystok ou les pavillons terminaux de la colonnade, tels qu'ils nous apparaissent dans les documents Glinka.

En outre, si la façade sur cour s'apparente ainsi au style Mansart des années 1680, la façade sur les jardins est toute proche de celle du Versailles de Le Vau, antérieure à la construction de la Galerie des Glaces. Elles sont, du reste, l'une et l'autre, très internationales, avec leurs pavillons d'angle détachés, à la française, leur loggia centrale et leurs toits plats à balustrade, à l'italienne.

Il faut se montrer très prudent en ce qui concerne la part de Tylman et du premier Branicki dans la construction de Białystok. Tout indique que cette grande entreprise a connu, comme Versailles, ses hésitations et ses reprises. Pourtant, l'ensemble était achevé avant 1730; comme le confirment et les jardins, dans le style français du XVII[e] siècle finissant, et la présence, dans les parterres, de statues reproduisant des séries célèbres de Drottningholm ou de Marly (20), qu'on ne peut rattacher qu'au goût des années 1710. Comparé au palais Krasiński de Tylman, Białystok est moins palladien et plus français. Même si la participation de Tylman est controuvée tout indique, à Białystok, une curiosité marquée pour les formes françaises de l'internationalisme contemporain : du soubassement de la façade sur cour, à la

(20) Louis Réau. *Les compagnes de Diane*. Gazette des Beaux-Arts. 1932.

colonnade, au pavillon d'entrée, aux jardins, à la statuaire, au décor, à la nuance particulière donnée à l'italianisme international. Evidemment il y a de grandes analogies entre Białystok et les styles saxon, viennois, hollandais, fraconien, ou strasbourgeois des trente premières années du XVIII[e] siècle. Mais ce qui est commun, c'est la déformation, l'interprétation par une main-d'œuvre locale de thèmes décoratifs identiques. On ne saisit aucune analogie précise, en particulier, entre Białystok et la Saxe : le palais japonais de Dresde est d'un tout autre esprit et c'est plutôt vers la Suède, l'Autriche ou l'Alsace qu'il faudrait regarder, c'est-à-dire vers les pays où, comme à Białystok, on assiste à une tentative d'interprétation directe des modèles italo-français. C'est l'internationalisme des années 1690-1710 qui règne ici avec un certain retard peut-être, et non celui de 1720, celui de Mansart et non celui de Boffrand. Białystok est, incontestablement, l'un des premiers parmi les innombrables satellites de Versailles : il est contemporain des châteaux des Bourbons d'Espagne.

A l'exécution, surtout dans le décor, les gaucheries, les déformations s'accusent. On n'a nullement l'intention de le nier ou de le dissimuler, au contraire. L'intervention des ateliers locaux est tout à fait évidente. Białystok a, vraisemblablement, été exécuté d'après des plans et des documents graphiques venus de France, par une main-d'œuvre italo-polonaise. C'est le mode de diffusion le plus ordinaire de l'art français et ce qui l'oppose, partout, à l'art italien (21). En général, en Europe centrale, la main-d'œuvre est italienne ou locale, l' « idée » seule française. Les deux internationalismes, italien et français, se superposent ainsi souvent au lieu de se contrarier. Mis à part les huguenots, le nombre des artisans français ayant quitté leur pays pour s'établir à l'étranger, est insignifiant; au contraire, les Italiens vont fonder partout de véritables colonies. C'est du reste ce qui explique, pour la Pologne, qu'elle reste très nettement distincte des centres germaniques voisins et que, finalement, l'influence italienne l'emporte, dans le domaine de la sculpture et de l'architecture. Il a manqué à la Pologne des huguenots — et un Tessin — pour atteindre à la qualité dans l'interprétation des modèles français, mais il est certain qu'elle n'a pas attendu la fin du XVIII[e] siècle et

(21) C'est une question importante qui déborde le cadre des relations franco-polonaises. Elle concerne par exemple et l'Angleterre — par Marot, — et l'Allemagne, — dont on a montré les affinités avec l'art français, sans étudier le sens de ses déformations, et les pays intermédiaires — comme l'Alsace — et, peut-être, l'Italie. Dans quelle mesure certains traits français ne sont-ils pas entrés dans l'italianisme architectural romain — comme dans la sculpture? C'est un problème complètement laissé de côté jusqu'ici par les chercheurs et qui semble devoir réserver bien des surprises. Parlant de l'Europe française, M. Réau s'est placé uniquement sur le terrain des cours et de la société; il y a toute une exploration nouvelle à conduire sur celui des ateliers et des relations purement formelles.

le règne de Stanislas Auguste pour s'intéresser aux modes de Paris, spécialement dans le domaine de l'architecture. Il y avait déjà, avant Sobieski, des seigneurs polonais, qui n'étaient pas des isolés, pour demander à la France l'ordonnance de leurs demeures; il se trouvait des hommes assez imbus d'admiration à l'égard de notre pays, pour y envoyer leurs fils — cinquante ans avant le futur Stanislas Auguste — et pour se tenir au courant de l'évolution générale du goût à la cour de France, bien davantage que le roi et que la reine.

La curiosité pour les choses de France n'a sa source ni dans quelques cadeaux officiels, ni dans l'action générale de la cour. Ce n'est pas, non plus, le passage en Pologne de quelques artistes voyageurs qui détermine le rapprochement artistique et intellectuel entre les deux pays. Les voyages des seigneurs polonais en France, ou en Italie, ont plus d'intérêt pour l'histoire de l'art que le bref séjour en Pologne de quelques artistes isolés. Le cas de Sobieski, venu à Paris dans sa jeunesse, n'est pas un cas unique. Le voyage de Sobieski n'a été retenu que parce que, devenu roi, il eut des mémorialistes. Sa bonne volonté à l'égard des choses françaises reflète les curiosités de toute une classe sociale, celle dont il est sorti et qui ne cesse pas après son élection de jouer un rôle capital dans l'orientation intellectuelle du pays. La monarchie élective fait du roi le premier des seigneurs : en Pologne on n'élève pas les rois.

Les Koniecpolski, les Lubomirski, les Potocki, les Mniszek, les Branicki, dès 1630 au moins, sont tournés vers la France. Il est faux de dire que l'aventure 1574 a entraîné une longue ignorance entre les deux pays. L'existence d'un parti français en Pologne, au XVII[e] siècle, est une réalité essentielle, aussi bien intellectuellement que politiquement. A côté des faits artistiques que l'on vient d'invoquer on en citera, à titre d'exemple, un ou deux autres empruntés au domaine littéraire. En 1661, le comte Morsztyn traduit en polonais le *Cid* — et quelques années plus tard *Andromaque* — pour être représenté à Varsovie. En 1689 paraît la première grammaire française, de Duchênebillot, éditée à Varsovie par les Sœurs du Saint-Sacrement, pour l'éducation des jeunes filles de la noblesse. D'ailleurs, M. Louis Réau a cité lui-même, sans en dégager la portée, le témoignage de Laboureur qui note, en 1645, qu'on parle français en Pologne, comme dans les autres cours du nord.

Pour mesurer la profondeur de l'influence française en dehors de la cour, on citera enfin, à côté des édifices quasi princiers, une modeste demeure en bois, un dwór de Rogów, perdu dans la campagne. Il remonte à la fin du XVII[e] siècle et révèle, notamment dans la forme de son toit, une imitation

flagrante de la nouvelle architecture française (22). L'influence française s'insinue de toutes parts, jusque dans la campagne. Elle s'enracine parce qu'elle correspond à de grands efforts faits pour développer dans ce pays une culture originale, à base d'éclectisme et de large information internationale. Rien de plus inexact que de penser que la Pologne n'a reçu que tardivement, et indirectement, les influences de notre pays. Elle a devancé et la Russie et même l'Allemagne; elle n'a pas été tardivement et brutalement « conquise », grâce à l'intervention d'un souverain dont le rôle a été singulièrement surfait ou méconnu.

La justification de cette thèse reste à chercher dans la suite des faits et particulièrement dans l'étude des relations artistiques entre la France et la Pologne, au début du XVIII[e] siècle, jusqu'en 1764, date de l'avènement au trône de Stanislas-Auguste Poniatowski. On espère montrer que ces relations se sont maintenues directes entre les deux pays, quoique moins actives déjà sans doute, à certains égards, qu'au XVII[e] siècle, siècle de la découverte et du grand engouement spontané.

Pierre FRANCASTEL.

(*A suivre.*)

(22) T. Szydłowski. *Dwór w Rogowie*. Pr. K.H.S. I. (1917-21), pp. 184-235. Le dwór de Rogów n'est pas isolé. Malheureusement, l'Institut d'histoire de l'architecture polonaise de l'Ecole Polytechnique à Varsovie — modèle d'institution remarquable, qui nous manque — n'est qu'au début de la vaste enquête qu'il a entreprise à travers le pays et qui donnera, un jour, à la Pologne une documentation technique sans égale en Europe.

FRANÇOIS SELIMAND

par

Tadeusz MAŃKOWSKI (Lwów)

Le goût pour les sciences et les arts était un trait caractéristique du dernier roi de la Pologne, Stanislas Auguste. Imbu des principes de la culture française du XVIII[e] siècle, avec ses tendances encyclopédiques, homme d'un goût inné et amateur raffiné, le roi était fasciné par l'éclat de l'art français qui dominait alors l'Europe entière et chercha pendant tout son règne (1764-1795), à rapprocher la culture de son pays de celle des pays occidentaux.

Dès son avènement au trône il s'entoura d'artistes français : son premier conseiller pour l'architecture fut Victor Louis; son décorateur, Jean Pillement. Le premier sculpteur attaché à sa cour fut André Lebrun. Parmi les peintres de l'entourage royal on rencontre de plus le pastelliste Marteau. Telle, du moins, était la situation au commencement de son règne.

L'idée maîtresse du roi, selon sa propre expression, était de « rapprocher le sarmatisme de la façon de penser nouvelle » (1). Mais, les « moustaches sarmates », — ainsi désignait-il le parti conservateur de la petite noblesse, tenaient fermement aux usages et aux idées d'antan et ne manquaient pas de manifester cette tendance par un attachement démonstratif au costume national. Le roi se rendait compte combien il était difficile de combattre de front ce parti pris, aussi se décida-t-il de n'étendre son influence dans le domaine du costume et de l'art décoratif en général que d'une manière insidieuse et détournée. Il imagina de remplacer petit à petit les éléments décoratifs traditionnels, souvent empruntés à l'Orient, par d'autres, inspirés de l'art occidental.

Or, la pièce la plus précieuse du costume national polonais de l'époque était la ceinture. Ces ceintures, soigneusement tissées, chatoyantes de couleur et couvertes de dessins, étaient de vrais objets d'art, les plus représentatifs, peut-être, de l'art appliqué polonais à l'époque du « sarmatisme » (2). Elles témoignaient aussi bien du goût et du sens de la couleur inhérents à la race, que d'une propension, qui était devenue traditionnelle aux motifs de la décoration orientale. Les motifs, persans ou turcs, s'étaient, d'ailleurs, au cours des siècles si parfaitement adaptés au goût du pays et acclimatés

(1) Mémoires du roi Stanislas Auguste Poniatowski; St. Pétersbourg 1915, vol. II, p. 215.
(2) Mańkowski, T. Pasy polskie (Les ceintures polonaises), Prace Komisji Historii Sztuki Pol. Akademii Umiejętności, VII, 1938.

dans l'ambiance polonaise qu'ils étaient devenus l'expression authentique de l'art national.

Au moment de l'avènement au trône de Stanislas Auguste, en 1764, il existait déjà dans diverses parties de la Pologne de nombreuses manufactures qui fabriquaient des ceintures. Cette industrie se développa tout d'abord dans les provinces sud-est du royaume, où s'étaient fixés des tisserands, venus de Turquie (3). L'importation des ceintures orientales de la Perse et de la Turquie, d'abord considérable, fut remplacée graduellement par la production locale. Les tisserands grecs et arméniens, fuyant la domination turque, fournirent au début la main-d'œuvre de cette industrie; mais bientôt des apprentis polonais, instruits par leurs soins, les remplacèrent un peu partout. Dès lors on constate une évolution de la forme et de l'ornementation des ceintures suivant le goût polonais. Les dessins qui les couvrent s'européanisent et leur gamme coloristique se distingue sensiblement des tonalités orientales. Le type de la ceinture polonaise s'établit définitivement au milieu du XVIII[e] siècle et devient l'expression du goût artistique de la nombreuse classe de la petite noblesse polonaise. Stanisławów, Łahodów près de Brody, Buczacz et quelques autres villes étaient les centres les plus importants de cette industrie dans le sud-est de la Pologne. La famille princière des Radziwiłł en créa un nouveau dans la région nord-est du pays. Elle mit à la tête de sa manufacture de Nieśwież, en 1757, un habile tisserand arménien, Jan Madżarski, qui avait jusqu'alors travaillé à Stanisławów. Par la suite Madżarski passa à la manufacture de Słuck, où l'impulsion qu'il donna à cette industrie fut telle que le terme « ceintures de Słuck » est devenu bientôt synonyme des ceintures polonaises en général (4).

Stanislas Auguste, dans ses vastes projets de réformes, fit une large part aux questions artistiques (5). Son désir de donner une direction nouvelle au goût de la société polonaise lui suggéra l'idée de propager le style occidental jusque dans l'ornementation des ceintures. Il résolut de confier la direction de la nouvelle « Manufacture d'étoffes de soy et des ceintures », fondée à Grodno, à des tisserands qu'il fit venir de Lyon.

La renommée des soieries de Lyon n'était plus à faire et était universellement reconnue dans tout le monde civilisé. On admirait et l'on s'efforçait d'imiter la haute qualité du métier ainsi que le goût exquis du style

(3) Mańkowski, T. Sztuka Islamu w Polsce w XVII i XVIII w. (L'art de l'Islam en Pologne), Rozprawy wydziału Filologicznego Polsk. Akad. Um., t. LXIV, No. 3, Kraków 1935.

(4) Mańkowski, Pasy polskie.

(5) Mańkowski, Mecenat Stanisława Augusta (Le mécenat de Stanislas Auguste), Życie Sztuki, t. I, Warszawa 1934.

ornemental des artisans lyonnais. Il était donc naturel qu'on se fût adressé en premier lieu à Lyon lorsqu'on éprouva le besoin de donner une nouvelle direction à la manufacture de Grodno.

Le premier Français arrivé de Lyon dans cette ville vers 1768 fut Vincent Dupiney (6). Dupiney, mentionné comme dessinateur-ornementiste, s'est, par la suite, attribué le mérite d'avoir transformé « une fabrique de ceintures à la turque », qui existait jusqu'alors à Grodno, « en une fabrique française ». Un peu plus tard, vers 1772, nous rencontrons à Grodno Jean-Jacques Inard (7), qui est directeur technique de la manufacture. Nous ignorons son lieu d'origine, il se peut cependant que lui aussi fût arrivé de Lyon. Un autre dessinateur français, de provenance inconnue, qui travailla à Grodno, se nommait Louis Folville (8). Parmi les maitres-tisserands on peut citer encore Jean-Baptiste Dequaire, qui dans une lettre datée du 20 décembre 1773 (9) et adressée de Grodno à son frère César, maître-tisserand à Lyon, vantait les salaires élevés et le priait d'encourager un habile tisserand de Lyon de ses amis de venir s'établir à Grodno. Mais le rôle le plus important dans l'histoire de cette industrie en Pologne revient à un autre Lyonnais, du nom de François Selimand, fixé en Pologne depuis 1774 (10).

Il semble qu'Antoine Tyzenhauz, directeur général des divers établissements industriels à Grodno, trésorier du grand-duché de Lituanie, et homme de confiance du roi, n'était pas pleinement satisfait de la gestion de Dupiney, directeur de la « Manufacture d'étoffes de soy et des ceintures ». Aussi chargea-t-on l'inspecteur des fabriques de Grodno, Jacques Bécu, au moment de son départ pour l'étranger, du soin de lui trouver un successeur.

Nous ne savons pas où Jacques Bécu a rencontré François Selimand, qui accepta de venir en Pologne. Quoi qu'il en soit, Selimand arriva à Grodno vers la fin de l'année 1774, en empruntant la voie maritime par Amsterdam et Dantzig. Il séjourna à Grodno pendant quatre ans, sans parvenir cependant à obtenir la charge du directeur en chef, car il fut obligé, au moins durant un certain temps, de partager le pouvoir avec Dupiney (11). Il est difficile de déterminer si Selimand est arrivé à jouer un rôle important à la manufacture de Grodno. Nous ignorons aussi si

(6) Musée Czartoryski à Cracovie, ms. 719, p. 555.
(7) Bibliothèque Przezdziecki à Varsovie, archives des Tyzenhauz, correspondance.
(8) Ibid.
(9) Ibid.
(10) Ibid. D.K. 167.
(11) Musée Czartoryski à Cracovie, Ms. 719, p. 555.

parmi certaines ceintures qui y furent fabriquées alors il y en eut qui furent exécutées d'après ses indications.

Les ceintures de Grodno (fig. 1 et 2) se distinguaient de celles des autres manufactures polonaises essentiellement par leurs motifs ornementaux, mais elles ont conservé dans l'ensemble l'ordonnance traditionnelle. Leurs dimensions, ainsi que la répartition des champs colorés sont restées celles qui étaient habituelles.

La ceinture polonaise de divise en : « milieu », longue bande, ornée le plus souvent de motifs transversaux, dénommés « petits champs », encadrés d'étroites bordures également ornementées et de deux bouts pendants, appelés « têtes », qui, sur des champs presque carrés, sont ornés de motifs plus importants, disposés dans le sens longitudinal. L'ensemble, enfin, est entouré d'une bordure ornementée qui court tout le long de la ceinture. Les ceintures de Grodno, tout en conservant cette disposition traditionnelle, introduisirent dans leur ornementation des motifs de l'art occidental empruntés au répertoire du baroque tardif et du rococo. C'est donc le style Louis XV et le style Louis XVI qui se manifestent dans la décoration des ceintures de Grodno, dues à la collaboration de la nouvelle direction française. La nomenclature des articles issus de cette manufacture et livrés au commerce fait une distinction entre les *ceintures ordinaires,* valant de 8 à 15 złoty polonais, les *ceintures en taffetas*, du prix de 12 złoty, et les *ceintures à fleurs,* dont le prix variait entre 24 et 30 złoty (12). Ces dernières, les plus appréciées, dont nous reproduisons deux spécimens (fig. 1 et 2), étaient fabriquées sans aucun doute à Grodno, bien qu'elles ne portent aucun signe de cette provenance. L'une d'elles (fig. 2), présente même une tentative d'esquisser quelques éléments d'un paysage rudimentaire, qui réunit en un ensemble la décoration florale. Les motifs traditionnels des bouquets, liés par un ruban, ou des fleurs qui s'épanouissent dans un vase, se transforment ici en arbres fleuris, poussant sur un terrain légèrement marqué par des bandes brisées et zigzagantes. Au-dessus de ces arbres l'espace est marqué par un vol d'oiseaux. Les origines de ces innovations, absolument opposées à toutes les traditions locales du tissage, remontent au style des brocards lyonnais et doivent être indubitablement attribuées à l'influence exercée à Grodno par les dessinateurs ornementistes de Lyon, au nombre desquels était aussi Selimand.

Cependant les maîtres-tisserands lyonnais qui travaillaient dans cette manufacture étaient forcés de tenir compte du goût de la clientèle autoch-

(12) Bibliothèque Przezdziecki à Varsovie, archives des Tyzenhauz, Etat des marchandises fabriquées et livrées au magasinier.



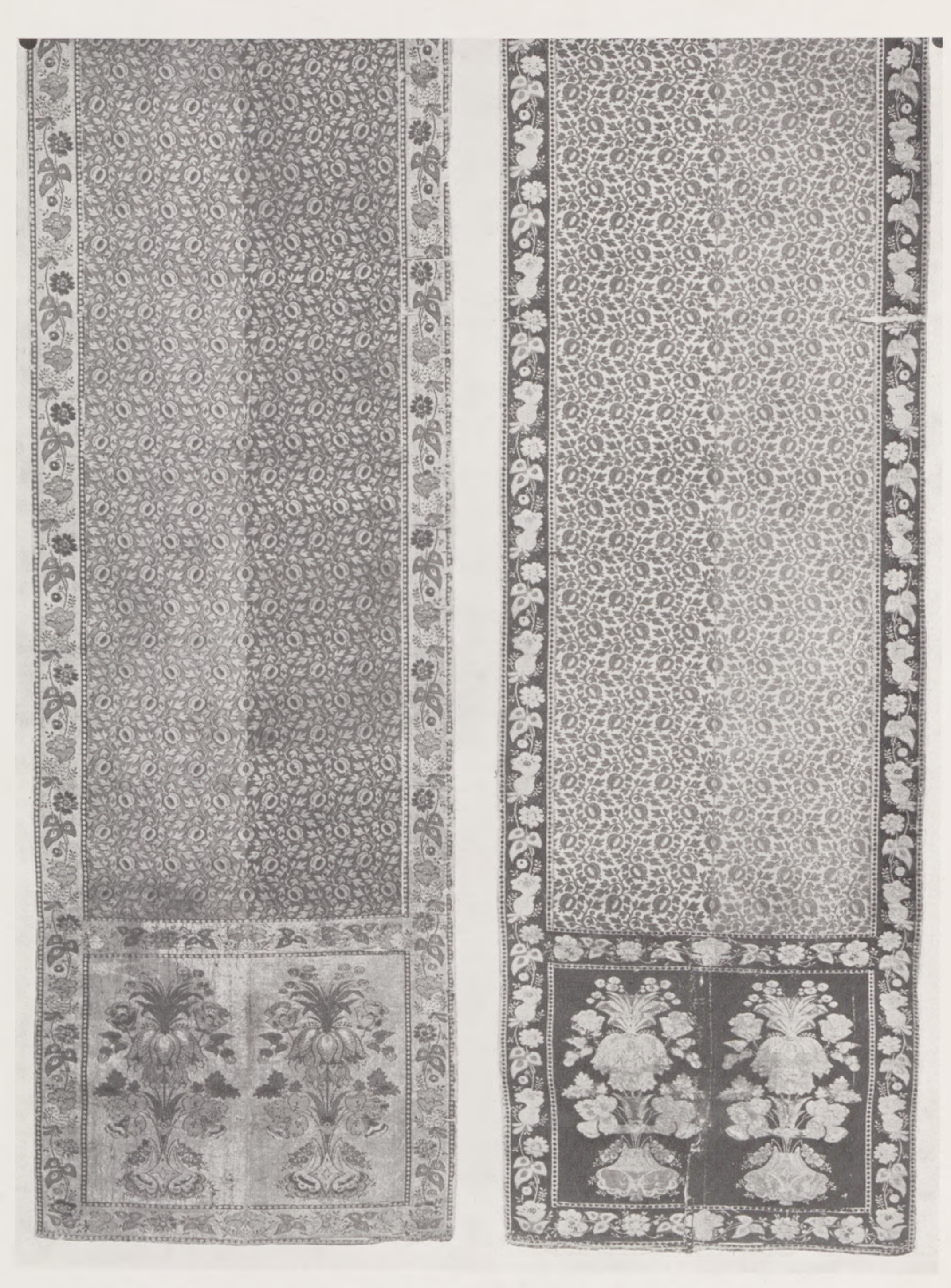
1. Ceinture de Grodno, sans marque. Nieśwież, coll. Radziwiłł.



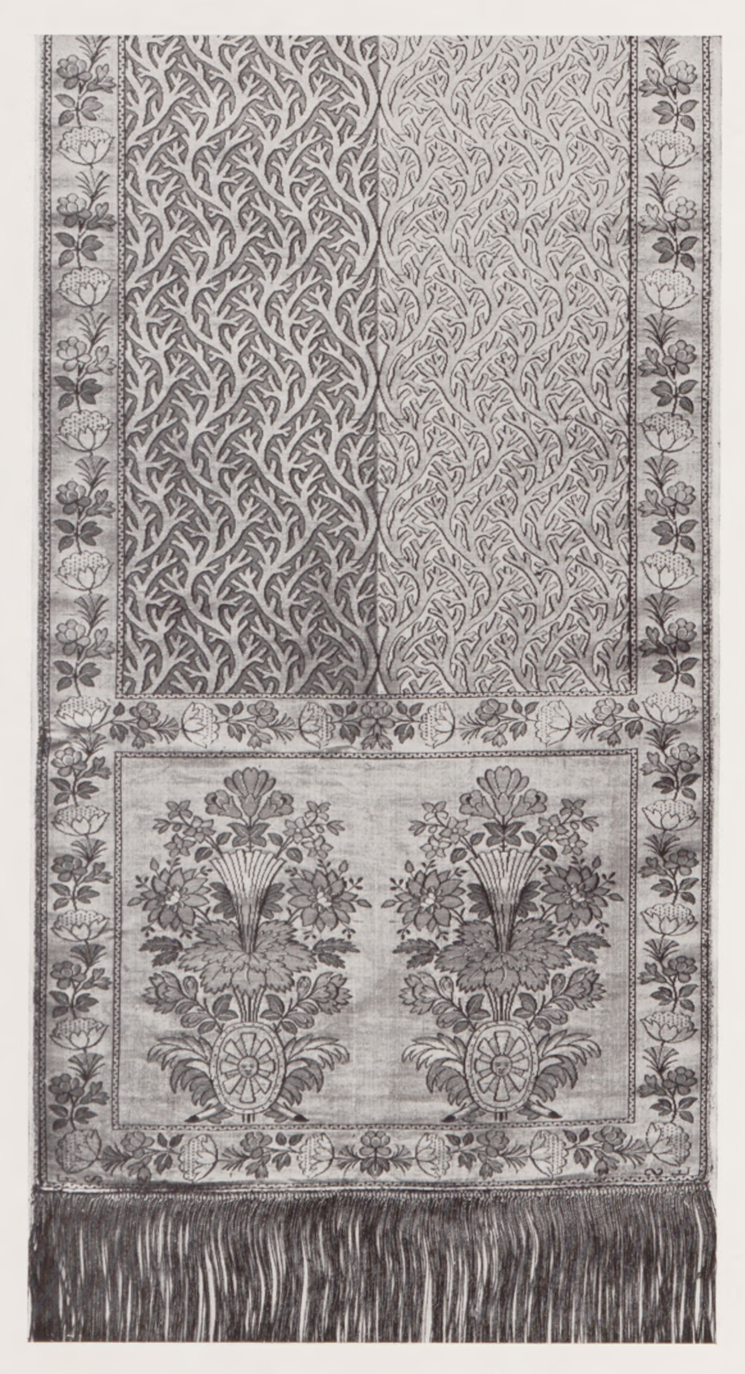
2. Ceinture de Grodno, sans marque. Nieśwież, coll. Radziwiłł.



3. Ceinture signée FS. Varsovie, Musée National. Inv. 42529.



4. Ceinture signée FS, l'endroit et l'envers. Varsovie, Musée National. Inv. 76668.



5. Ceinture signée ⊏ S . Varsovie, Musée National, Inv. 77436.



6. Ceinture signée FS . Cracovie, Musée Czartoryski. Inv. I, 1127.



7. Ceinture signée FS . Cracovie. Musée Czartoryski. Inv. I, 714.



8. Ceinture signée F S . Varsovie, Musée National, Inv. 34024.

tone, composée de cette petite noblesse conservatrice qui continuait à manifester un attachement marqué pour l'ornementation orientale. Le nouveau type de la ceinture, qui s'inspirait des motifs de l'art occidental et de l'art français en particulier, n'a pas réussi, d'emblée, à se répandre en Pologne (13). Ainsi fallut-il revenir, au moins en partie, aux modèles traditionnels. Quand, en 1778, on fut obligé de réduire de moitié la production de la manufacture de Grodno, Selimand la quitta pour une autre fabrique de ceintures à Kobyłka, près de Varsovie.

La fabrique de Kobyłka fut fondée par le staroste Unrug (14), qui, après l'avoir administrée personnellement pendant quelques années, l'afferma à un nommé S. Filsjean (15), venu de France, sans qu'on puisse préciser exactement le lieu de son origine ni la date à laquelle il s'était établi en Pologne. N'étant pas tisserand de métier, Filsjean s'intéressa surtout au côté commercial de l'affaire et s'adjoignit Selimand pour le côté technique et artistique de la fabrication. Ce dernier agrandit considérablement les ateliers en achetant à deux reprises, en 1781 et en 1783, nombre de métiers, provenant de la manufacture périclitante de Grodno (16).

La « Compagnie industrielle de Kobyłka » (« Kompania fabryczna z Kobyłek »), ainsi se dénommait-elle dans les documents de l'époque, resta sous leur direction jusqu'en 1783, quand Filsjean jugea opportun de se séparer de son compagnon, Selimand. Un procès intenté par ce dernier se termina à son désavantage (17), et Selimand dut quitter la fabrique de Kobyłka. François Selimand travailla donc pendant neuf ans dans cette manufacture et nous lui attribuons les ceintures marquées de lettres couchées F S (fig. 3-8), qui correspondent à son monogramme. Sa personnalité s'était affirmée aussitôt et était devenue prépondérante dans la production de la Compagnie de Kobyłka. Son associé, Filsjean, finit par en prendre ombrage et, mécontent du rôle secondaire qui lui était dévolu, préféra se défaire de notre artiste et de lui chercher un remplaçant parmi ceux que Selimand avait pu former entre temps.

Les ceintures signées de F S décèlent nettement les origines lyonnaises de Selimand et son attachement à l'ornement français. Cependant le type traditionnel de la ceinture polonaise et sa décoration ont été respectés. L'artiste revient parfois dans la composition des ceintures nouvelles aux vieux motifs persans, source inépuisable de combinaisons orne-

(13) Mańkowski, Pasy polskie, p. 154.
(14) Pamietnik Polityczny i Historyczny, t. I, Warszawa 1783.
(15) Musée Czartoryski à Cracovie, ms. 1174. p. 45.
(16) Archives Potocki à Jabłonna, ms. No. 365 (Szafa VI, Lit. J, m. 393). Archives centrales de Varsovie, coll. Popiel, t. 180, f. 56.
(17) Musée Czartoryski à Cracovie, Ms. 1174, p. 47.

mentales. Il semble qu'il se rendait parfaitement compte de l'origine orientale de la ceinture polonaise et qu'il se proposait de renouveler les attaches séculaires qui relient son ornementation à l'art persan. Ceci se manifeste dans des fonds, rappelant les semis de fleurs des brocards orientaux (fig. 3-5). Parfois aussi il dispose, en suivant en ceci les modèles orientaux, trois bouquets aux bouts de la ceinture (fig. 6), au lieu de deux, comme c'était l'usage dans le tissage polonais. Mais son sens de la forme et la composition de ses « persanneries » restent manifestement français. Ainsi certains de ses bouquets (fig. 4) rappellent la composition et le style des fameuses « fleurs persanes » de Jean Pillement.

Selimand a une préférence pour des tonalités claires (fig. 7), ses bouquets sont posés dans de petites coupes ou encore sont reliés entre eux par des lacis rococo d'un ruban et se détachent distinctement sur un fond jaune ou crème. Ici encore les éléments décoratifs de l'Orient se fondent avec ceux de l'art occidental.

En passant en revue l'importante quantité des ceintures tissées entre 1778 et 1787 et signées de François Selimand, on est amené à souligner particulièrement la création d'un nouveau type de la ceinture polonaise. Si on la compare avec le type de la ceinture de Słuck, qui jusqu'alors était prépondérant, on constate une différence considérable qui dénote clairement l'évolution accomplie dans les formes et le style des ceintures. L'ornement, dont l'origine était orientale, s'occidentalise et se rapproche de ceux des soieries de Lyon. Les formes sont plus riches, les motifs de la décoration plus divers. Cependant, la ceinture conserve toujours son caractère essentiel qui trahit son origine orientale.

Le 2 décembre 1789, après avoir quitté la manufacture de Kobyłka, Selimand signe un contrat avec Paschalis Jakubowicz (18), natif de Tokat, ville autrefois célèbre de l'Arménie. Commerçant et homme d'affaires entreprenant, Jakubowicz émigra de la Turquie et s'établit en Pologne vers 1761. Il faisait commerce de marchandises orientales et fonda à Lipków près de Varsovie une manufacture de ceintures polonaises. Cette dernière marchait si bien que Jakubowicz projeta bientôt d'en fonder une autre, à Varsovie, avec l'idée de réunir par la suite ces deux fabriques. Il choisit comme directeur de la fabrique de Varsovie Selimand. Le contrat du 2 décembre 1789 stipulait que celui-ci se chargerait à l'avenir de diriger les deux fabriques qui devaient être réunies à Lipków.

Il existe quelques ceintures, fabriquées à Varsovie sous la direction de Selimand qui sont marquées de lettres P. I. (Paschalis Jakubowicz) et

(18) Archives centrales de Varsovie, Actes de l'ancienne cité de Varsovie, oblat t. 37.

F S (François Selimand). Nous en trouvons des exemples dans le Musée Municipal de l'Art décoratif à Lwów (fig. 9) et au Musée Diocésain à Płock. Nous ne connaissons pas d'autres ceintures signées de cette façon. Elles prouvent toutefois que le contrat du 2 décembre 1789 a été réalisé. Il se peut aussi qu'il faut chercher des produits de la manufacture de Varsovie parmi les ceintures signées du seul monogramme de Paschalis Jakubowicz, qui avait peut-être revendiqué le droit d'apposer exclusivement ses propres initiales (identiques avec celles de son autre fabrique à Lipków), après la fabrication à Varsovie des premières ceintures, signées du double monogramme du producteur et de l'artiste.

Comme cela résulte du contrat, Selimand était non pas un entrepreneur indépendant, mais un directeur salarié, et il n'avait pas le droit de pourvoir la production de la fabrique de Varsovie de ses initiales. Il est à présumer que les modèles des ceintures créés par Selimand à Kobyłka ont été emportés par lui à Varsovie et qu'ils ont exercé aussi une certaine influence sur la production de la fabrique à Lipków. Les ceintures de Lipków portent la marque suivante : Paschalis, P.I. (fig. 10 et 11) ou un agneau avec oriflamme, — symbole pascal, qui est une allusion au nom de Paschalis.

On ignore la durée de la collaboration de Selimand avec Paschalis. Nous savons seulement que Selimand passa les dernières années de sa vie comme directeur de la fabrique des ceintures à Korzec en Volhynie qui appartenait à Joseph Czartoryski. Ce dernier avait fondé vers 1788 une série d'industries diverses et, entre autres, une manufacture de ceintures polonaises (19).

Nous connaissons des ceintures avec la marque « Selimand à Korzec » (fig. 13) ou « Selimand et K. à Korzec ». Presque toutes présentent un type unique : les « têtes » sont ornées de deux écussons ovales, ornés au milieu d'une étoile entourée de guirlandes fleuries. L'interprétation des motifs de la décoration dénote l'influence prépondérante de l'art occidental, tandis que les motifs eux-mêmes restent empruntés à l'ornementation de l'Orient (fig. 12). Les ceintures de Korzec trahissent une époque tardive et une atténuation progressive de l'esprit oriental dans l'ornementation.

Ces ceintures se distinguent très nettement de celles de la fabrique de Kobyłka, exécutées au temps de la direction de Selimand, ainsi que de celles de Varsovie ou de Lipków. Car non seulement le séjour de Selimand à Korzec coïncide avec la décadence de la production des ceintures en Polo-

(19) Kopera, F. Pas z fabryki w Korcu (Une ceinture de la fabrique de Korzec), Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, IV, (1901), No. 1 (47).

gne, mais encore avec le déclin des forces créatrices et de l'initiative de l'artiste lui-même. On sait qu'il vivait encore à Korzec en 1800 (20).

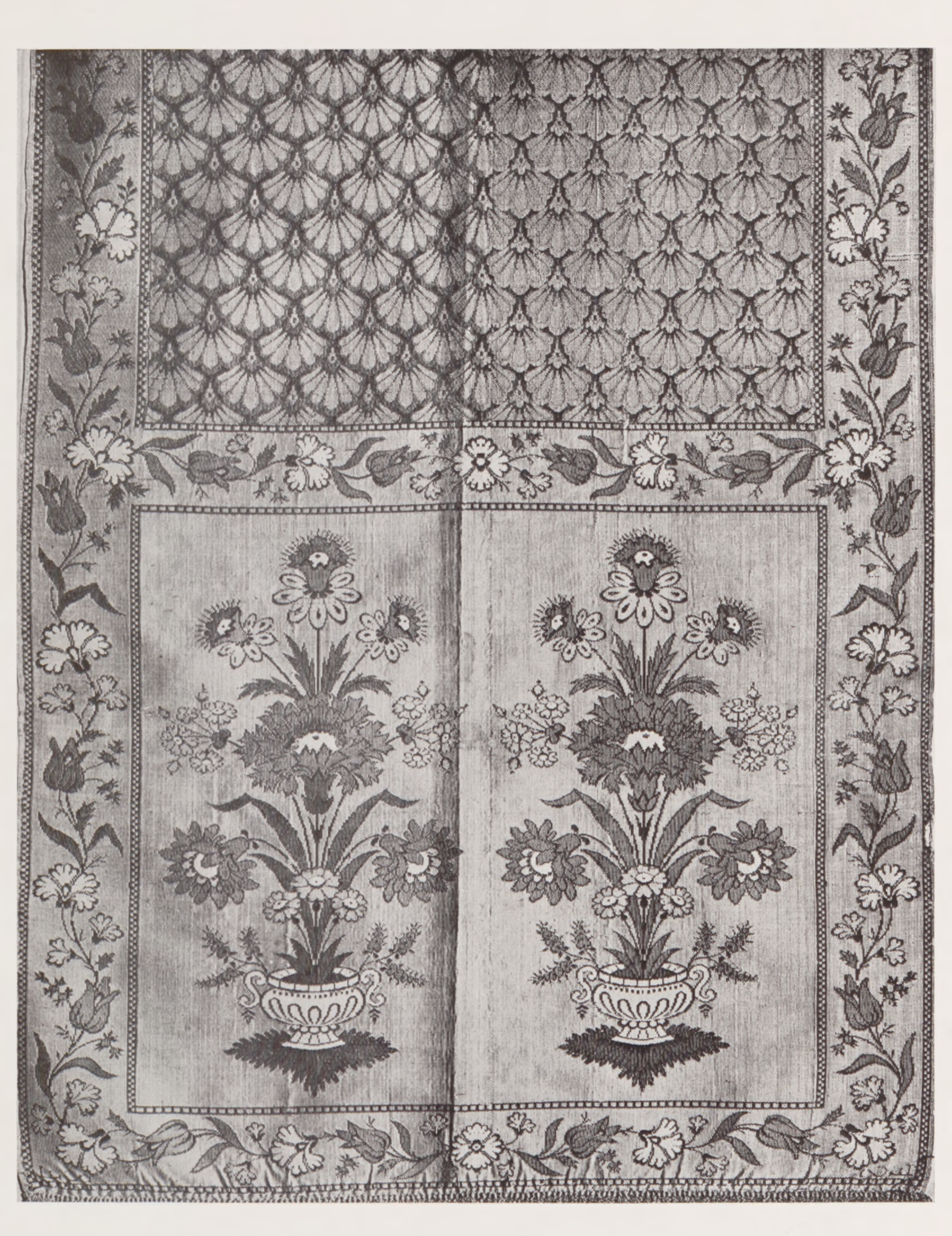
Le mérite d'avoir élevé le niveau artistique dans la production des ceintures polonaises revient donc à deux maîtres-tisserands, Jan Madżarski et François Selimand. Leur activité s'est manifestée fort différemment. Madżarski, Arménien d'origine, était le représentant des tendances orientales traditionnalistes. Le Français Selimand apporta, par contre, dans l'art des ceintures polonaises, le souffle vivifiant de l'art décoratif français.

Venu en Pologne en 1774, Selimand n'est jamais plus retourné dans sa patrie. Il consacra toute son activité à l'art de la ceinture, pour laquelle il existe en polonais une désignation intraduisible: « persjarstwo », mot dérivé de « Perse » (21). Si l'on songe à la longue durée de son activité en Pologne qui se poursuivit pendant presque un quart de siècle, on serait tenté de croire que les liens qui l'unissaient à sa patrie ont fini par se relâcher quelque peu. Cependant partout, à Grodno, Kobyłka, Varsovie, Lipków et Korzec, il s'est manifesté comme une personnalité de premier plan dans l'art du tissage. C'était lui qui, dans une large mesure, contribua à la création du type courant de la ceinture polonaise. Tout en conservant les motifs orientaux, si caractéristiques pour ce pays, il introduisit dans l'ornementation traditionnelle l'élégance et la liberté du dessin français ainsi qu'un sens délicat et tout occidental de l'harmonisation des couleurs. C'étaient là des apports qui ont été profitables à l'art de la ceinture en Pologne dans son ensemble et qui confèrent à Selimand un titre honorable dans l'histoire des manufactures polonaises.

Dans ses tissus les motifs de l'art oriental sont si heureusement liés à l'ornementation occidentale, qu'ils arrivent à une synthèse originale et organique. Une analyse minutieuse permet de retrouver les sources très diverses des motifs, provenant tantôt de l'Occident, tantôt de l'Orient, mais l'ensemble de ses dessins est une conception stylistique très personnelle.

Les ceintures polonaises n'étaient jamais une imitation des motifs orientaux dans le sens dans lequel cette imitation était pratiquée à Lyon. Les ceintures confectionnées sous la direction de Selimand, surtout celles de Kobyłka, signées F S, n'ont aucune analogie avec ce qu'on nommait en France « turqueries », « chinoiseries » ou « fleurs persanes ». L'orientalisation du goût, la recherche des motifs levantins et leur interprétation s'est manifestée en Pologne d'une autre façon qu'en France. Les manufactures de tissage n'échappaient pas à cette loi, qu'il s'agisse des ceintures de

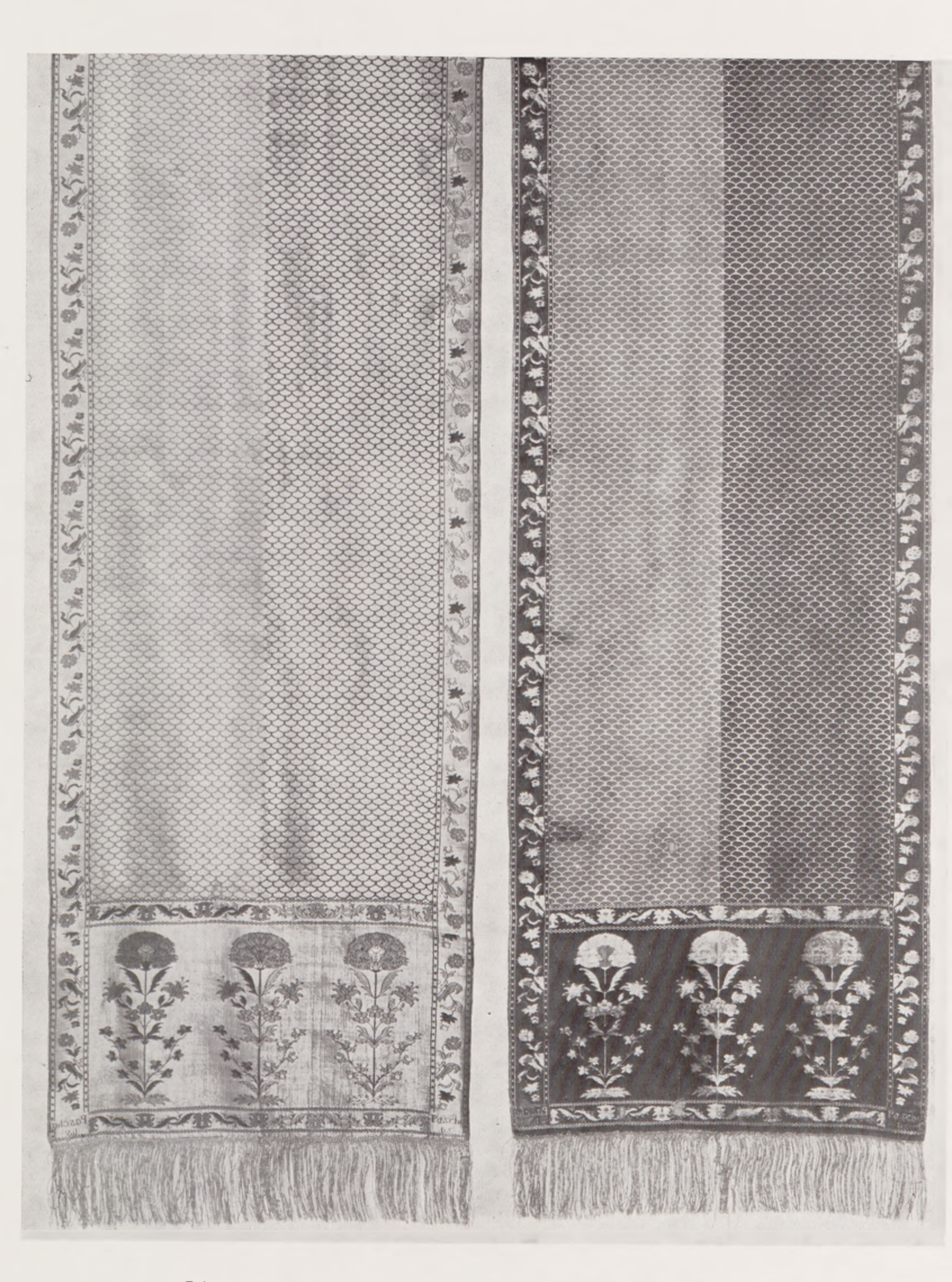
(20) Mańkowski, Pasy polskie, p. 182.
(21) Mańkowski, Sztuka Islamu w Polsce, p. 77.



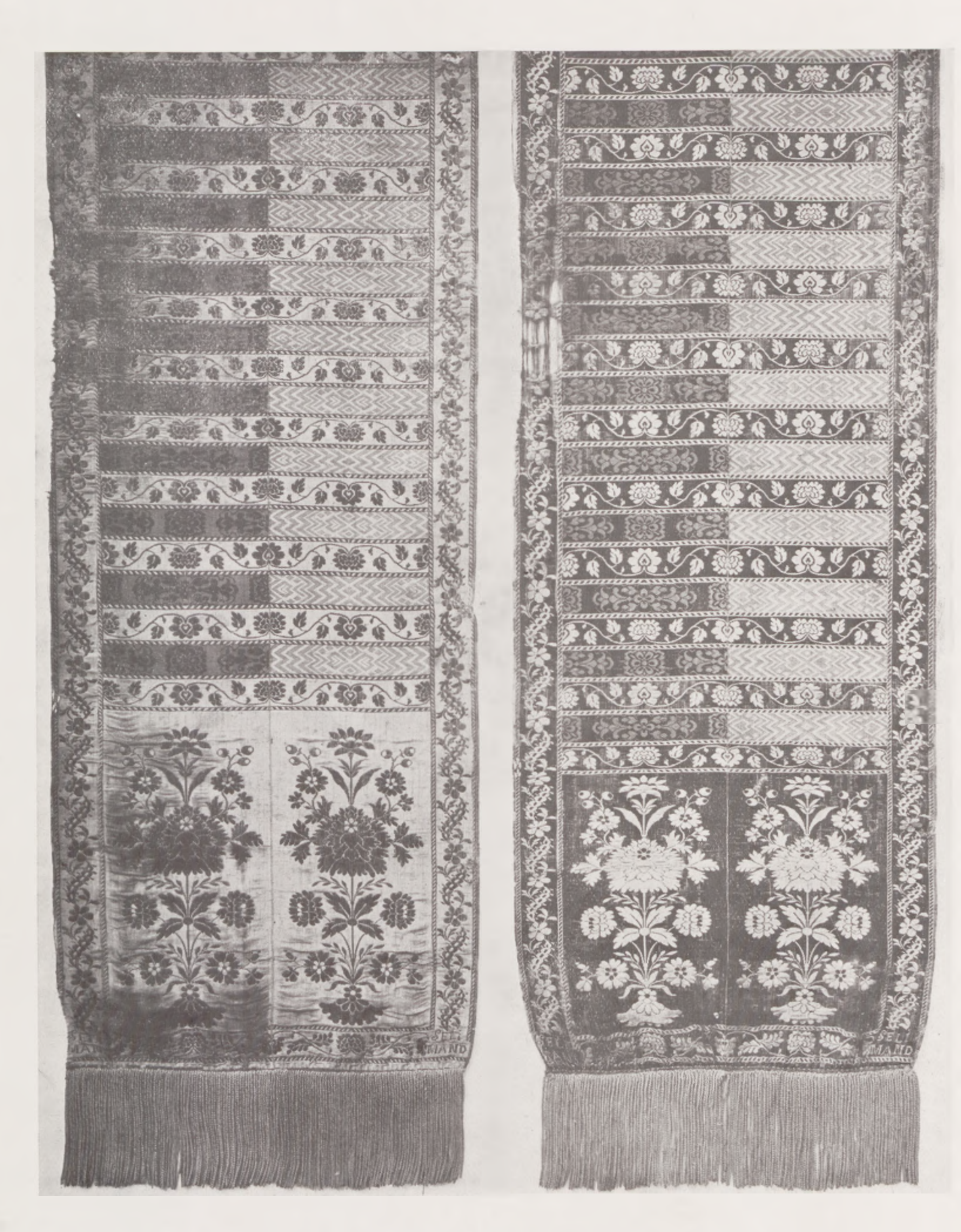
9. Ceinture signée P. I. et FS. Lwów. Musée de l'art appliqué. Inv. 4238



10. Ceinture signée P. I. Varsovie. Musée National. Inv. 22962.



11. Ceinture avec la marque de Paschalis. Varsovie, Musée National. Inv. 77437



12. Ceinture avec la marque de Selimand, l'endroit et l'envers. Varsovie, Musée National. Inv. 34026.



13. Ceinture avec la marque Selimand à Korzec. Krzeszowice, Coll. Potocki

Słuck, inspirées par Madżarski, ou celles de la manufacture de Kobyłka, créées par Selimand.

Les ceintures tissées en Pologne par des mains françaises, influencées dans leur ornementation par des tissus lyonnais, « orientalisaient » dans un autre esprit qu'on ne le faisait en France (22). C'était le *genius loci,* qui exprimait les aspirations artistiques de la société contemporaine, et se manifestait d'une façon originale.

Tadeusz Mańkowski (Lwów).

(22) Les ceintures polonaises ainsi que celles de l'Orient furent imitées à Lyon, dans la manufacture de Pierre-Toussaint Dechazelle (v. Artaud, F. Notice sur Pierre-Toussaint Dechazelle, éd. P. Saint-Olive, Mélanges historiques sur Lyon, Lyon 1869). Elles se distinguent de leurs modèles aussi bien par la stylisation ornementale que par la non-utilisation du cylindrage qui conférait au fil métallique des tissus orientaux un brillant particulier.

Une reliure de 1756 aux armes d'Ossoliński.

Au mois de décembre dernier, on pouvait admirer, exposée chez Maggs Bros. à Paris, une reliure du XVIIIe siècle, travail de Dubuisson, ainsi décrite et estimée au catalogue n° 12 (Paris, 1938, p. 33, n° 114) : « In-8°, maroquin crème, riche mosaïque de maroquin rouge, olive et crème, avec espaces découpés sur un fond de papier à reflets métalliques or ou rouge, agrémenté d'applications de papier gaufré or ou argent, et recouverts de mica, armes peintes sous mica au centre des plats, dos orné de mosaïques de maroquin olive et rouge, décoré au petit fer avec découpures sous mica ; dent. int., gardes de tabis rose, tr. dor. : 50.000 francs. »

Il s'agit là d'un exemplaire de *l'Almanach royal* pour l'année bissextile 1756, aux armes accolées d'Ossoliński et de Jabłonowski, l'écu de dextre offrant la hache de *Topór*, tandis que, à senestre, se voient, sommés de la croix incomplète à double traverse, le taillant de faux et la moitié de fer à cheval de *Prus III°*, meubles héraldiques auxquels, en 1749, Świrski, chanoine de Lwów, s'était appliqué, dans de subtils vers latins, à découvrir, en l'honneur de Stanislas-Vincent Jabłonowski, palatin de Rawa, et des siens, un glorieux symbolisme. La reliure a donc été exécutée pour Catherine-Dorothée Jabłonowska, cousine germaine de Stanislas Leszczyński et seconde femme de François-Maximilien, comte de Tenczyn, duc Ossoliński, prince du Saint-Empire, ancien grand trésorier de la couronne de Pologne, depuis 1737 grand maître de la cour de Lorraine, et protocolairement appelé, tel à Versailles le chef de la maison de Condé, M. le Duc.

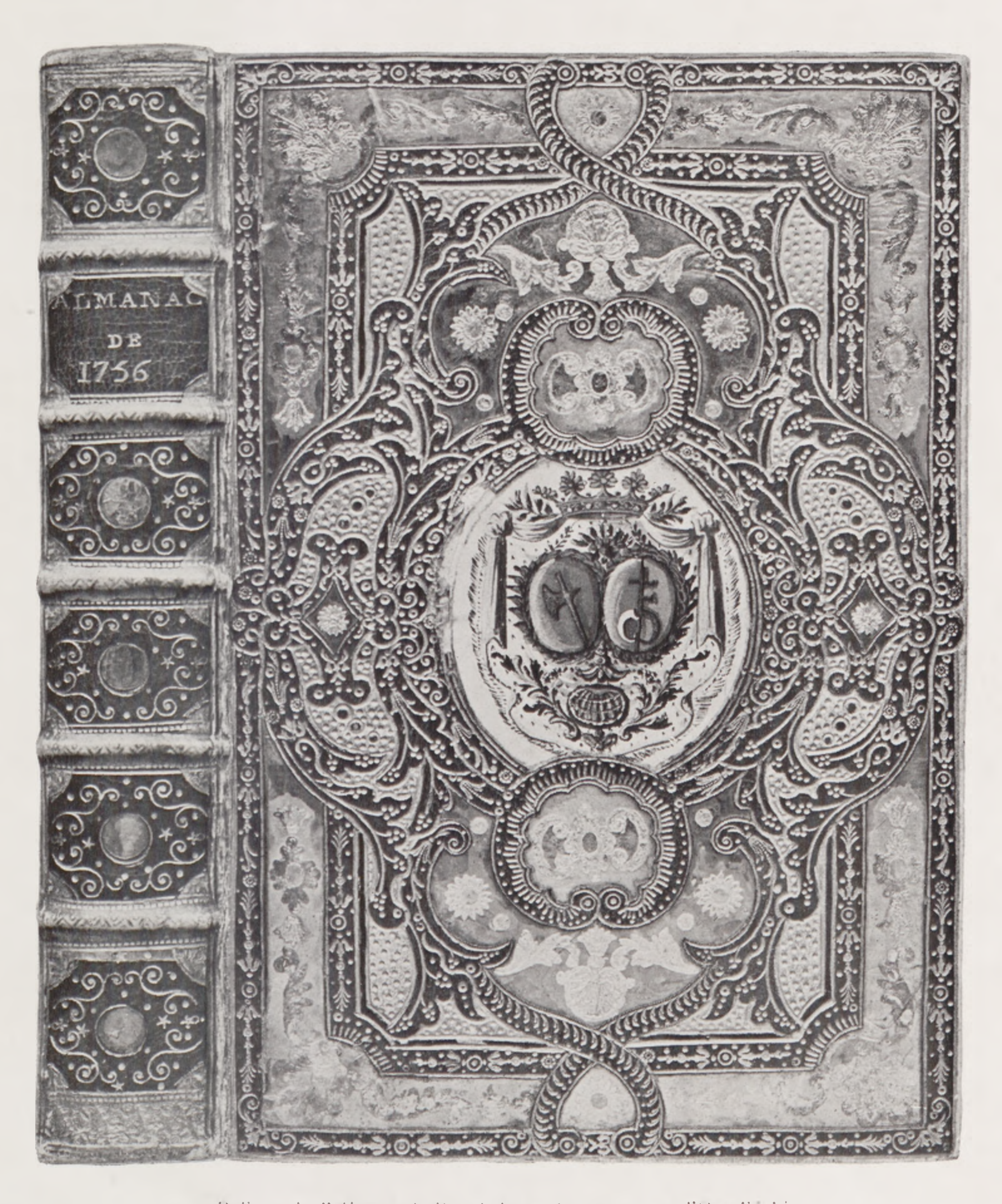
1756 : année fatale aux deux époux, puisque, à peine entamée, le 5 janvier, Catherine mourait à Lunéville, âgée de 47 ans, et dès le 1er juillet le mari, à son tour, s'éteignait, octogénaire, au château de La Malgrange. Et quelles réflexions mélancoliques suggère ce volume, quand on songe que la noble dame pour qui il fut si magnifiquement habillé, non seulement ne devait jamais le tenir entre ses mains, mais déjà, quand l'artiste se mit à l'œuvre, dormait depuis plusieurs semaines son dernier sommeil dans le caveau royal de Notre-Dame de Bon-Secours, à Nancy. *L'Almanach*, en effet, ne paraissait que dans les premiers mois de chaque année nouvelle, et, cette fois, c'est le 24 décembre 1755 que l'approbation permettant d'en commencer l'impression avait été signée par l'abbé et académicien Claude Sallier, censeur.

Les Ossoliński faisaient grande figure à la cour de leur auguste parent. Ils avaient le goût du faste ; leur mobilier était immense, la bibliothèque somptueuse. Eux disparus, que devinrent ces trésors et spécialement les livres ? Catherine Jabłonowska, qui avait perdu tous ses enfants en bas âge, étant décédée intestat, ses biens passèrent à sa sœur Marie, la fantasque princesse de Talmont, qui mourut en 1773, laissant, hormis quelques legs, sa fortune à Madame Adélaïde, la plus Polonaise des filles de Louis XV. M. le Duc avait constitué pour unique héritier l'aîné des petits-fils issus de sa première union avec Catherine Mionczyńska : Maximilien-Hilarion Ossoliński, né en 1734, à dix-neuf ans colonel à la suite du régiment Alsace-infanterie, qui, demeuré en France jusqu'en 1785, regagna alors définitivement sa patrie. Mais comme un retentissant et long procès — les deux successions du duc et de la duchesse s'étant, à défaut d'un premier inventaire, trouvées en quelque sorte confondues — mit aux prises Mme de Talmont et Ossoliński, chacun

n'entra que tardivement en possession de ce qui lui revenait. Or, dans l'intervalle, beaucoup de livres, on le constata, avaient été soustraits par des tiers. Ensuite Maximilien en abandonna un certain nombre à d'anciens familiers et serviteurs de son aïeul. L'ex-intendant du grand maître, le Hongrois Joseph Jankovitz, disposa pour sa part d'un lot important d'ouvrages, qui, conservés au château de Marimont (Moselle), résidence de sa famille, sont venus, il y a quelque quarante-cinq ans, à la vente de ce domaine, échouer sur le marché de Nancy, où divers collectionneurs firent de très intéressantes acquisitions.

De tout ceci il résulte qu'il semble difficile, à moins d'un document produit, de préciser les vicissitudes du précieux volume en question, depuis sa sortie de l'atelier du relieur jusqu'à son arrivée, sous sa robe toujours scintillante, dans la bibliothèque du baron Jérôme Pichon, quittée pour la bibliothèque Rigaud, avant de figurer, en 1910, au catalogue Rahir (n° 171, g.).

Pierre Boyé.



Reliure de l'*Almanach Royal* de 1756 aux armes d'Ossoliński.

BIBLIOGRAPHIE

La peinture polonaise á l'époque des Jagellons.

Michel Walicki. La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons. Avec une introduction de Pierre Francastel. Bibliothèque de l'Institut Français de Varsovie, IV. Paris, Société d'Edition « Les Belles Lettres », MCMXXXVII, fol. XVI et 46 pages, LXVI planches.

L'Institut Français de Varsovie, confié aux soins éclairés de l'éminent Professeur Henri Mazaud, a édité comme 4e volume de sa « Bibliothèque » une importante étude de M. Walicki, consacrée à la peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons. Cette publication représente dignement l'activité éditoriale de l'Institut qui, malgré sa jeunesse, compte parmi les institutions scientifiques méritant le plus d'intérêt. L'ouvrage, d'une belle venue, renferme, en dehors du texte, 46 planches avec 150 illustrations et rappelle par sa présentation le volume précédent, consacré au célèbre autel sculpté de Guy Stoss à Cracovie (texte de M. Szydłowski). Aussi sérieusement documenté que ce dernier ouvrage, le livre de M. Walicki s'impose de plus comme un premier essai d'une synthèse dans un domaine de l'art polonais qui, jusqu'à présent, ne fut étudié et publié que fragmentairement. Ceci constitue un mérite particulier de M. Michel Walicki, un des représentants les plus en vue de la jeune génération des historiens de l'art en Pologne. Il a déjà à son actif non seulement une série d'études précieuses, mais encore l'organisation en 1934 de l'inoubliable exposition de l'art gothique polonais à Varsovie.

C'est précisément cette exposition qui a permis à l'auteur de compléter ses recherches et d'assembler une documentation qui, par sa quantité et par sa qualité, dépasse largement les données dont on disposait jusqu'ici. Grâce à elle l'auteur a pu arriver à une synthèse plus complète et plus large que celle de ses prédécesseurs. Pour quelqu'un qui connait les travaux de M. Walicki cette réussite ne pouvait causer de surprise. Nous nous faisons cependant un plaisir de souligner que le succès de l'auteur est partagé par l'Institut Français de Varsovie, qui n'a pas épargné son concours moral et matériel pour assurer à l'œuvre de M. Walicki une présentation digne d'elle. L'ouvrage paru gardera longtemps son caractère fondamental, quels que soient les résultats des recherches à venir.

Les monuments sur lesquels l'auteur a basé son étude sont constitués par plusieurs dizaines d'autels et de peintures isolées, créés durant la période de 150 ans, qui s'étend du premier quart du xve siècle au troisième quart du siècle suivant. Ils représentent des courants d'art très divers et diffèrent aussi bien par la date de leur création que par leur niveau artistique. La plupart de ces œuvres sont anonymes. L'auteur entreprend leur classification chronologique en les soumettant à une analyse de style. Il les groupe d'abord suivant les écoles locales et définit les traits particuliers de chacune de ces écoles, ainsi que leurs influences réciproques. Il établit ensuite le lien qui les rattache à l'art contemporain en dehors des frontières de la Pologne. Le tableau d'ensemble qui se dégage de cette étude détermine le rôle de l'art étranger, ainsi que les modes de l'assimilation des influences externes et permet de discerner les éléments autochtones dans l'art du pays.

La place nous manque pour entrer dans les détails de cet ensemble. Nous nous limiterons donc à quelques problèmes essentiels. C'est à quoi s'en est tenu du reste M. Pierre Francastel dans sa préface détaillée, où une appréciation générale de la riche documentation de l'ouvrage de M. Walicki est suivie d'une polémique avec les déductions scientifiques de l'auteur et d'une série de suggestions et d'aperçus intéressants.

Une des questions les plus substantielles, soulevées dans cette préface, concerne la méthode même des recherches de M. Walicki :

« La méthode des rapprochements », employée par l'auteur, est-elle juste et suffisante, surtout si elle ne traite que des influences de l'art allemand? Selon l'avis de M. Francastel, les affinités de l'art polonais avec l'art étranger contemporain ne se résument pas exclusivement à l'influence exercée par l'Allemagne, mais trouvent plutôt une explication dans sa dépendance du « style international européen » de l'époque. Ce style international s'est formé en partie sous l'influence de l'école d'Avignon et de la peinture française en général, influence que M. Walicki semble, suivant M. Francastel, ne pas apprécier à sa juste valeur, mais qui, pourtant, se laisserait discerner dans les primitifs polonais. Cette suggestion de M. Francastel nous semble extrêmement intéressante. Elle sera actuelle le jour où notre science disposera d'un ouvrage synthétique et établi sur la base de critériums généraux, consacré à l'art du moyen âge de l'Europe entière. Un tel ouvrage nous manque malheureusement. Les résultats acquis jusqu'à présent se rapportent toujours à des pays séparés et leurs méthodes varient tellement, suivant le caractère des pays respectifs, qu'il serait vain d'espérer, dès maintenant, d'atteindre à une synthèse complète et objective de l'art médiéval dans son ensemble.

Nous serons donc forcés, aussi longtemps que cette synthèse générale n'est pas réalisée, de donner raison à M. Walicki qui, tout en admettant la possibilité d'un élargissement éventuel du champ d'études, reste pour le moment sur la base solide des faits évidents et aisément contrôlables. Le premier de ces faits est une constatation du caractère social de la peinture polonaise de l'époque. Ce fut un art de la petite bourgeoisie des villes de la Pologne. La Pologne, comme on sait, de même que ses voisins du nord et du sud, formait un terrain où l'expansion économique, démographique et civilisatrice de l'Allemagne s'est manifestée depuis des siècles. Il en résulta qu'aux XIVe et XVe siècles les villes de l'Europe centrale et orientale ont été fortement germanisées et que leur population gravitait vers la culture allemande. Gardons-nous d'envisager ce phénomène du point de vue des relations d'aujourd'hui. Eliminons surtout toute considération actuelle de nature politique. Il ne faut pas oublier, néanmoins, que la population des villes polonaises, telles que Cracovie, Sącz, Lwów, Poznań et Toruń (Thorn), sans compter d'autres de moindre importance, menaient au moyen âge un commerce animé avec des villes allemandes. Des relations de famille, aussi bien que des échanges culturels se poursuivaient entre la Pologne et des centres allemands, tels Breslau, Nuremberg, Augsbourg, Ulm et Passau. De là arrivaient des artistes et des œuvres, imprégnés de caractère germanique. Ces échanges étaient d'ailleurs réciproques; malheureusement, nous ne sommes pas encore suffisamment renseignés sur les détails de ce va-et-vient.

L'Europe occidentale n'a rien su opposer à cette expansion. Avant le XVIe siècle, les colonies italiennes en Pologne, faibles numériquement, se composaient, pour la plupart, de marchands et de banquiers. Ceux-ci, par surcroit, arrivaient dans le pays non pas directement d'Italie, mais, le plus souvent, des colonies génoises du bord de la Mer Noire. De quelle manière que nous voulions apprécier le rôle de ces immigrants dans la vie de la Pologne, nous devons constater que leur apport était insignifiant dans le domaine de la culture et de l'art médiéval, comme était insignifiant le nombre des œuvres d'art italiennes importées par eux. Les relations avec la France étaient, depuis longtemps, unilatérales. Toutes les tentatives dans ce domaine étaient dues à l'initiative polonaise. Entreprises par les classes supérieures du pays, elles demeuraient inconsistantes et sans suite, parce qu'elles n'étaient pas encouragées et soutenues du côté français. Ainsi devaient-elles forcément péricliter devant l'intensité de l'expansion allemande. Il faut attendre le XVIIe siècle pour voir la revanche triomphale de la culture française en Pologne. Les relations avec les villes flamandes, plus actives, cédaient, elles aussi, le pas au dynamisme allemand.

En tenant compte de ces faits, nous conviendrons que la méthode adoptée par M. Walicki, de même que par ses prédécesseurs, et qui consiste principalement en une recherche d'analogies avec l'art allemand, correspond à une réalité historique. Ceci n'exclut évi-

demment pas la possibilité d'autres influences. En ce qui concerne particulièrement la question des influences françaises, il serait d'un intérêt primordial de fixer, malgré l'absence de sources écrites, leur existence, et surtout l'action immédiate que des modèles français ont pu exercer sur l'art polonais en marge de l'influence allemande. Mais l'essentiel serait la constatation de l'influence *directe,* car, une influence de seconde main, retransmise et forcément déformée par un autre milieu artistique, ne présente plus la même valeur. Nous pouvons citer un exemple instructif : dans certaines peintures du XIVe siècle polonais on découvre des éléments du trecento italien. Or, selon toute probabilité, ces éléments ont pénétré en Pologne par une voie détournée, à travers la peinture de Prague. On court le risque d'arriver à des conclusions entièrement erronées, si l'on ne tient pas compte de ce détour et des conséquences qu'il a pu avoir sur la transformation essentielle du motif original.

L'opinion de M. Francastel sur la présence dans la peinture polonaise de l'époque gothique tardive d'éléments de l'art byzantin ouvre devant nous des perspectives nouvelles. Cette hypothèse n'est pourtant pas entièrement neuve. Elle fut amplement discutée, il y a quelques années, dans la science polonaise. Mais M. Francastel l'étaie d'observations personnelles et se réfère à des études récentes qui lui donnent une valeur nouvelle. La question, qui est d'importance, serait de savoir, si la floraison des fresques ruthènes, encouragée par les rois de la dynastie des Jagellons au XVe siècle (Cracovie, Lublin, Sandomierz etc.), avait pu exercer une influence sur l'art de la gilde des peintres polonais d'orientation occidentale. Il en découle un autre problème, celui de la naissance d'une peinture autochtone, — école locale polonaise — qui aurait eu une certaine indépendance aussi bien vis-à-vis de l'Occident que vis-à-vis de l'Orient. En ceci M. Francastel n'est pas isolé. Il y a quelques années, Mme Osieczkowska, dans une étude consacrée aux fresques de la chapelle du château de Lublin, a avancé déjà la thèse de l'existence d'une école distincte polono-byzantine. L'art oriental aurait subi, dans les œuvres de cette école, une « occidentalisation » très poussée qui s'étend même sur le côté thématique. M. Francastel accepte et élargit cette thèse dans le sens d'une influence plus accentuée de l'Orient. Bien que cette idée soit admissible en théorie, elle éveille, cependant, certains doutes. Car, si nous étudions l'évolution de la culture polonaise dans son ensemble, nous constatons que la rencontre des deux mondes, l'occidental et l'oriental sur le terrain de la Pologne, se passe immanquablement sous le signe de l'offensive de l'Occident. Jamais on n'observe le cas inverse. En réalité, la résistance que ce pays a opposée aux influences orientales au cours des siècles est un fait remarquable. C'est ainsi que, jusqu'ici, on n'a pas pu constater dans le développement culturel de la Pologne de symptômes comparables à ceux qu'on observe, dans cet ordre d'idées, à Venise, en Italie méridionale ou en Espagne. Par contre, on voit en Pologne un puissant rayonnement des influences occidentales dans des domaines qui, primitivement, étaient tributaires de la culture bizantine, culture dont les derniers vestiges furent entièrement refondus et transformés dans ce pays au courant du XVIIe et du XVIIIe siècle.

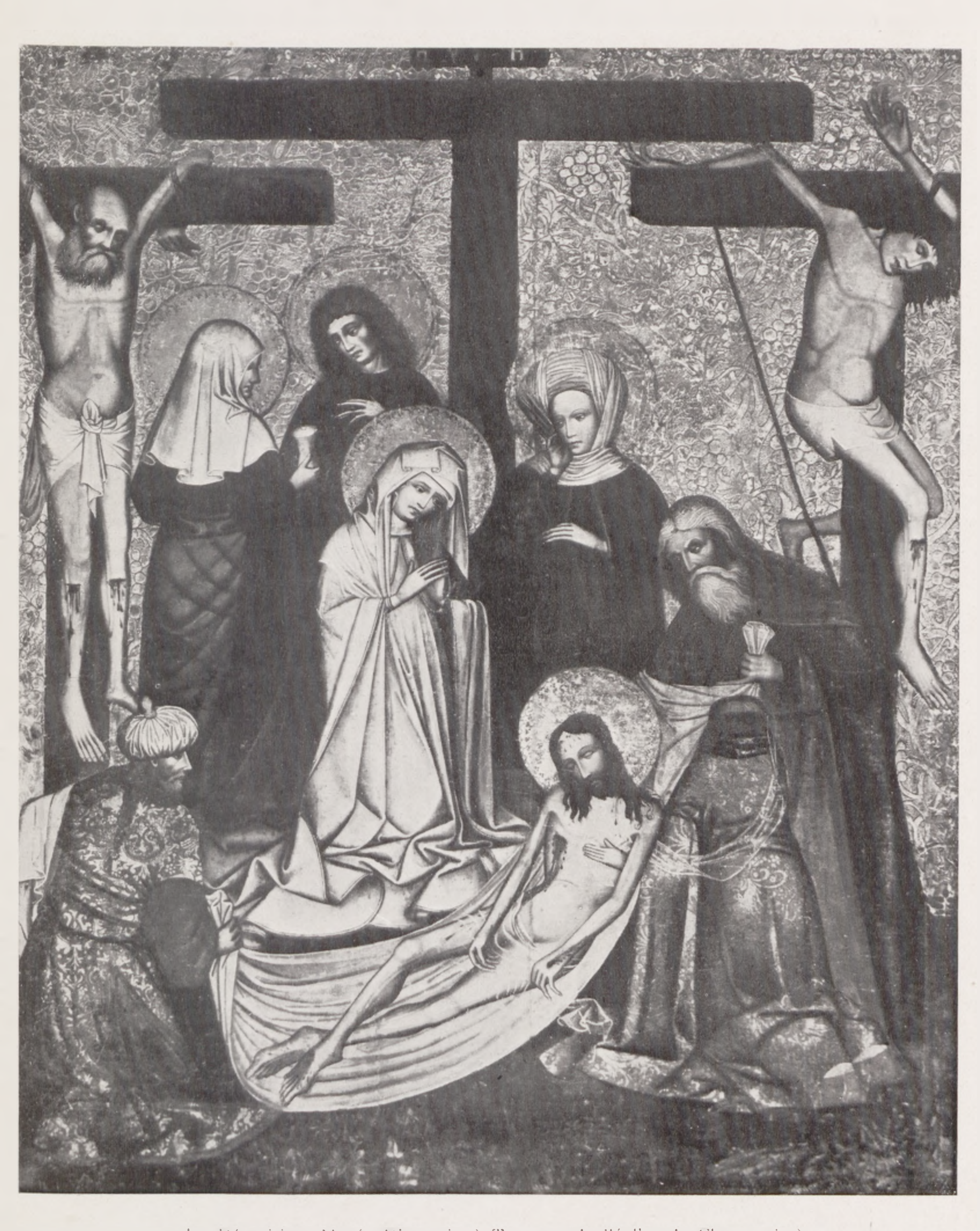
En passant de ces considérations générales à l'art de la gilde des peintres polonais du XVe siècle qui nous intéresse particulièrement, nous nous arrêtons à l'exemple de la « Déposition » de Chomranice (actuellement au Musée Diocésain de Tarnów), qui peut paraître un des monuments les plus caractéristiques illustrant les influences byzantines dans la peinture polonaise. Mais un examen précis de cette œuvre remarquable démontre que le linéarisme, qui forme la qualité prépondérante de son style, ne remonte pas forcément à l'art byzantin ; il est tout aussi bien dans les possibilités de l'art gothique. En outre, M. Walicki attire fort judicieusement l'attention sur la présence dans cette peinture d'éléments giottesques, — pénétrés en Pologne, probablement par l'école de Prague, — ce qui projette une toute autre lumière sur ce problème.

Toutes ces constatations ne tendent pas naturellement à rejeter *a limine* les suggestions de M. Francastel, mais seulement à rappeler que le problème est beaucoup plus compliqué qu'il ne pourrait le paraître si l'on ne se base

que sur des données géographiques et des arguments de vraisemblance. Nous y trouvons une fois de plus la confirmation du principe qu'il faut se garder de trop simplifier. Une interprétation trop mécanique des processus de culture mène souvent à des aberrations et fait manquer le but. Il serait peut-être plus prudent d'appliquer ici, au lieu de règles générales, un principe plus individuel et moins rigide et de compter, dès le début, avec la présence d' « inconnues » que l'avenir va se charger de résoudre.

Spiritus flat ubi vult est un vieil adage qui devrait être pris comme devise dans les études de ceux qui cherchent à déterminer ce qu'on voudrait appeler le style, l'école ou, au moins, la nuance polonaise dans la peinture du gothique tardif. Ce problème a toujours attiré les représentants de l'histoire de l'art, ceux d'antan et ceux d'aujourd'hui. Et quoiqu'il ne soit pas encore résolu dans son ensemble, il a permis à M. Walicki, ainsi qu'à M. Francastel, d'apporter une série d'observations et d'opinions qui enrichissent essentiellement notre connaissance du sujet.

Le problème reste cependant excessivement difficile et complexe dans sa totalité. La Pologne n'est entrée qu'au xe siècle dans le giron de la civilisation chrétienne. Ce fait historique explique assez sa passivité en matière de culture. Le pays a dû accepter et résorber hâtivement les résultats acquis par des peuples dont la civilisation était beaucoup plus ancienne. Ce phénomène, commun à l'histoire de tous les peuples à une certaine période de leur développement, est normal et inéluctable. Il est un des facteurs essentiels de la continuité de la culture en général et subit des phases qui présentent des analogies frappantes dans l'histoire universelle. Ainsi nous nous heurtons périodiquement à un phénomène qu'on pourrait appeler « barbarisation » et qui est caractérisé par une certaine maladresse dans l'assimilation des formes étrangères, imparfaitement comprises et déchiffrées par des imitateurs d'une autre race et parfois d'une autre époque. Mais, de même qu'il serait faux de s'arrêter trop longtemps aux balbutiements d'un nourrisson, si l'on veut étudier la formation de l'esprit d'un homme, de même nous ne parviendrons pas à la compréhension de l'histoire de la culture d'un peuple si nous nous attardons aux maladresses, qu'il aurait commises en imitant et en assimilant des modèles plus parfaits. Ces faux-pas peuvent, certes, fournir une matière facile à des remarques spirituelles, mais leur analyse ne suffit pas pour élucider sérieusement le problème proposé. La vraie solution serait de déterminer positivement le côté original de l'assimilation, par une nation, des formes empruntées ailleurs et de fixer avec précision les résultats acquis. Dans cet ordre d'idées, il apparaît de toute première importance d'arriver à déterminer l'influence exercée par le milieu autochtone sur l'art des maîtres venus de l'étranger. A titre d'exemple nous citons une personnalité aussi remarquable que Guy Stoss. Son activité créatrice, — malgré les liens indéniables qui l'unissent à l'art allemand, — révèle sur le terrain polonais l'épanouissement de certaines qualités positives. Elles disparaissent en partie au moment où il se fixe à nouveau à Nuremberg. Toutefois, Stoss se détache au milieu des artistes de cette ville précisément par des qualités qui sont étrangères à l'art de la bourgeoisie allemande de l'époque. Cet exemple peut nous suggérer la méthode à suivre dans l'étude des questions ayant trait à l'assimilation d'un art hétérogène. Ce serait une méthode comparative qui établirait d'abord les analogies avec l'art importé, mais ferait ressortir ensuite tous les éléments qui n'ont pas de précédents dans l'art-modèle en en donnant une détermination exacte. De la somme de ces éléments se dégagera alors l'essence du style autochtone. Cependant, pour obtenir un tableau à peu près complet, il faudrait prendre en considération tout l'ensemble de la documentation comparative, et ceci d'autant plus que l'originalité d'une conception artistique s'exprime autant dans le mode de l'adaptation des apports étrangers, que dans l'assemblage et le dosage de ces apports. En ce qui concerne spécialement la peinture polonaise de l'époque gothique tardive, il faut se garder de tomber dans un piège qui se présente ici par la force des choses. On est trop facilement tenté, devant la présence indéniable des éléments germaniques, de simplifier la question en se laissant mener par des préconceptions idéologiques. La science alle-



1. La Déposition. Musée Diocesain à Tarnow (de l'église de Chomranice).



2. La Crucifixion (de Korzenna). Musée National à Cracovie.



3. Saint Eustache. Cracovie, Cathédrale.



4. L'Epiphanie. Cracovie. Eglise de Sainte-Catherine.

mande a succombé à cette tentation en proclamant que l'art polonais ne forme qu'une province de l'art allemand. Le rôle de l'élément autochtone se bornerait, selon elle, à une acceptation passive et pleine de gratitude des lumières apportées par des apôtres providentiels de la civilisation. Il est superflu de démontrer combien une exposition aussi simpliste du problème est loin de le résoudre. Il suffit de mentionner ici, comme exemple, l'art de la Silésie. Détachée au XIVe siècle du noyau de la culture polonaise, cette province, dont toutes les classes — sauf la paysannerie — ont été fortement germanisées, possède un art qui, malgré son caractère franchement allemand, décèle une quantité de traits particuliers. On ne parvient pas à les expliquer autrement que par la structure ethnique du milieu silésien. A travers la couche de la culture allemande résonne la voix anonyme du noyau slave de ce pays; elle trouve son expression dans une interprétation individuelle des formes artistiques. En serait-il autrement sur le terrain de la Pologne, où l'influence germanique, bien que très apparente, n'avait pas une importance décisive et se dissolvait dans l'élément polonais qui s'étendait du trône à travers l'église, l'aristocratie et la noblesse terrienne jusqu'aux couches profondes de la population? Etait-il possible d'imaginer que l'art de la bourgeoisie, fortement germanisée, pouvait s'isoler au point de rompre avec l'ensemble du peuple pour garder dans son intégrité un programme abstrait? Programme qui, en définitive, n'était ni une invention originale, ni une propriété exclusive de l'Allemagne, mais seulement une interprétation allemande de l'art international de l'époque? Et si, d'autre part, nous voudrions attribuer une importance décisive aux liens du sang, que ferons-nous des artistes d'origine purement polonaise? Il n'est pas aisé de répondre positivement à ces questions, tant qu'on s'obstinera à appliquer à des phénomènes qui sont analogues des mesures diverses.

En revenant à l'étude de M. Walicki, constatons qu'elle présente une base sérieuse pour des recherches objectives. Tous les problèmes que nous avons abordés ici y ont été pris en considération. Leur documentation, aussi bien au point de vue des sources littéraires qu'au point de vue des illustrations, dépasse de loin tout ce qui a été publié jusqu'ici. Ces problèmes ont-ils reçu une solution définitive? La préface de M. Francastel émet là-dessus des doutes. Sans vouloir trancher cette question, nous sommes d'avis que, même s'il en était ainsi, on ne peut en faire un reproche à M. Walicki. Son étude est avant tout l'œuvre d'un pionnier, elle suscite notre admiration par son effort et sa science considérable et nous conquiert par la justesse de son raisonnement analytique. Il appartiendra à l'auteur et à ses successeurs d'élargir et d'approfondir cette étude. Il se peut que la documentation illustrative soit, un jour, complétée par des œuvres encore inconnues; il se peut aussi, que certaines peintures, qui ne sont que des copies d'atelier sans grande valeur artistique, ou des œuvres qui se situent aux confins de l'art populaire, puissent être éliminées. Quoi qu'il en soit, l'ensemble des monuments publiés présente et présentera à l'avenir un cadre fondamental qui restera toujours le point de départ. D'ailleurs, en ce qui concerne la documentation qui sert de fond comparatif, nous tenons à répéter ce que nous avons dit au début : son choix, qui peut paraître unilatéral, est dicté par des données historiques, ce qui n'empêche pas que, par la suite, il ne puisse être élargi.

Touchons enfin un point, où nous sommes de l'avis du préfacier. Il conseille d'éviter la citation, pour des fins de comparaison, des noms de grands maîtres, tels que K. Witz ou M. Pacher, dont l'art atteint un niveau et pose des problèmes qui dépassent de loin les possibilités de l'art de la gilde des artistes polonais.

Toutes ces remarques ne tendent nullement à diminuer la portée de l'étude de M. Walicki et le mérite de l'Institut Français de Varsovie qui l'édita. Il est dommage seulement que l'exécution technique des planches n'atteigne pas toujours la perfection de la reproduction moderne. Quoi qu'il en soit, la science polonaise a été dotée d'une œuvre dont la valeur ne sera pas dépassée de sitôt, et l'histoire de l'art en général — d'une publication dont la portée culturelle est égale, — sinon plus grande, que sa portée artistique.

Mieczysław GĘBAROWICZ (Lwów).

Bulletin de la Société Française de Reproduction des Manuscrits à Peintures, 19[e] année, Paris, in-4°, X + 320 pp. et 48 planches en phototypie.

Ce volume du *Bulletin* est consacré aux manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de Varsovie. Le texte de Mlle Sawicka, en adoptant le schéma établi par le *Bulletin,* donne une description détaillée et une analyse stylistique de 29 manuscrits s'étendant depuis le XI[e] siècle jusqu'au commencement du XVI[e] siècle. L'auteur y a joint la description de quelques manuscrits importants, conservés dans trois autres bibliothèques polonaises, celle des Zamoyski à Varsovie (3 mss.), celle du Séminaire de Płock (2 mss.) et celle du Chapitre de Gniezno (4 mss.). L'étude de ces manuscrits est précédée de notices utiles sur l'histoire des bibliothèques respectives.

Rappelons que ce volume fait suite aux deux volumes précédents du *Bulletin* qui, eux aussi, étaient consacrés aux trésors des bibliothèques polonaises : 17[e] année, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Jagellonienne à Cracovie,* par Mme Zofja Ameisenowa, et 18[e] année, *Les principaux manuscrits à peintures du Musée des Princes Czartoryski à Cracovie,* par Mme Jarosławiecka-Gąsiorowska.

Pierre DAVID : *Les Bénédictins et l'ordre de Cluny dans la Pologne médiévale.* Publication du Centre Franco-Polonais de recherches historiques de Cracovie. Tome I, fasc. 1. Paris, 1939. Petit in-8°, XXVI + 113 pp., avec une carte et une vue de l'abbaye de Tyniec.

Cette étude, qui a pour objet l'histoire de l'établissement de l'ordre des Bénédictins en Pologne et qui donne un nouvel aperçu sur la question de leur affiliation à l'abbaye de Cluny, est d'une importance capitale pour l'histoire de l'art médiéval polonais. Dans ses recherches, l'auteur recourt en plusieurs occasions aux monuments de l'architecture médiévale et aux manuscrits enluminés.

Comte Renaud PRZEZDZIECKI : *Wilno.* Varsovie, 1938, éd. « Biblioteka Polska ». In-8°, 237 pp. 16 planches hors texte ; 181 illustrations dans le texte.

Ce livre, écrit en français, fait pendant au livre du même auteur, paru en 1924 et qui était consacré aux monuments et trésors artistiques de Varsovie. Il présente pour la première fois au lecteur français un aperçu général sur la ville de Wilno, qui, dans son ensemble, forme un des centres d'art les plus attrayants existant en Pologne.

Le Bulletin d'Histoire de l'Art et de Culture, (*Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*) édité par l'Institut de l'Architecture Polonaise et de l'Histoire de l'Art de l'Ecole Polytechnique de Varsovie, a publié, parmi d'autres, les études suivantes (année 1938) :

N° 1-4. p. 1-10 et 208-220. W. K. Henneberg. L'église de Saint-Gilles à Inowłodz (du commencement du XII[e] siècle), 28 illustrations.

p. 17-38. T. Makowiecki. L'église de Czerniaków (œuvre de Tylman van Gameren, bâtie en 1690-1693), 9 illustr.

p. 39-43. W. Tatarkiewicz. Le Palais Royal de Łazienki. A propos d'une exposition récente l'auteur retrace l'historique des nombreuses études consacrées à ce monument. Ces études, qui furent commencées par lui dans des conditions difficiles, ont abouti, grâce au travail tenace des historiens d'art polonais, à un résultat satisfaisant, qui amène l'auteur à une revision des idées courantes sur le rôle de mécène, joué par Stanislas Auguste, ainsi que sur le caractère du style de son époque.

p. 143-158. Grigore Ionescu. L'architecture Moldave aux temps d'Etienne le Grand. Texte français, 15 illustr.

p. 159-176. Kr. Sinko-Popielowa et

St. Świszczowski. Le manoir fortifié de Szymbark (XVIe siècle), 17 illustr.

p. 176-200. Jan Glinka. Choroszcz, résidence d'été du chef de l'armée de la Couronne au XVIIIe siècle, 18 illustr.

p. 201-207. K. Michałowski. Fouilles franco-polonaises à Edfou en 1938, 5 illustr.

p. 119-142 et 229-270. J. Wojciechowski. L'ancien château de Grodno, 38 illustr.

p. 271-276. Z. Sęczykowski. Recherches sur la reconstruction du plan de l'ancienne Palmyre, 3 illustr.

p. 303-310. B. Guerquin. Les châteaux du XVIe siècle au plan triangulaire, 9 illustr.

p. 311-319. P. Biegański. Projets théoriques d'églises d'Aigner, 4 illustr.

p. 330-334. A. Lauterbach. Considérations sur la conservation des monuments historiques, 3 illustr.

p. 350-359. M. Morelowski. Compte rendu du congrès de la Fédération d'Archéologie et d'Histoire à Namur en 1938. L'auteur met en évidence les résultats des travaux récents des membres du congrès et souligne l'importance des liens qui unissent l'art mosan médiéval à l'art français et, d'autre part, leur reflet dans l'architecture polonaise du XIIe siècle.

p. 379-384. Compte rendu de l'activité de l'Institut d'Architecture Polonaise et d'Histoire de l'Art.

Presque tous les articles cités comportent un court résumé français.

« Broń i Barwa » : *Armes et Couleurs*, bulletin mensuel publié par la Société des Amis du Musée de l'Armée à Varsovie, contient parmi d'autres articles les études suivantes :

N° 3-4. p. 49-76. Mieczysław Skrudlik. Les châteaux et les forteresses de Pologne avant l'invasion suédoise dans les dessins de Jan Gumowski, 17 illustr. Les dessins de M. Gumowski offrent un grand intérêt documentaire. Leur haute qualité artistique confère, de plus, à ces reconstructions un charme et une éloquence suggestive exceptionnelles dans ce genre de travaux. Les dessins reproduisent divers aspects de Varsovie avant les dévastations subies par cette ville en 1656, et des vues de plusieurs châteaux forts polonais (p. e. Tenczyn, Melsztyn, Siewierz, Wiśnicz et autres).

N° 11-12. p. 207-254. M. Gembarzewski. Les Hussards polonais, leurs uniformes, équipement et armement de 1500 à 1775, avec 44 dessins de l'auteur d'après des documents contemporains.

Achevé d'imprimer le
25 Mars 1939
aux ateliers des Presses
Modernes, Palais-Royal
Paris.

LA FRANCE ET LA POLOGNE
DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES

Annuaire historique édité par la Bibliothèque Polonaise de Paris

SOMMAIRE DES FASCICULES PARUS

N° 1 JANVIER-MARS 1938

Monuments élevés en France à la gloire de Jean Sobieski, par M. Paul Vitry. - Une vue de Varsovie par Van Blarenberghe à la Bibliothèque de Versailles, par M. J. Żarnowski. - La Bibliothèque Polonaise de Paris, Section de l'histoire de l'art. - Bibliographie. 100 pages, 42 illustrations.

N°s 2-3 AVRIL-OCTOBRE 1938

Jan Ziarnko, peintre-graveur polonais et son activité à Paris au premier quart du XVIIe siècle ; étude suivie d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Ziarnko, par Mlle St. M. Sawicka. La Bibliothèque Polonaise de Paris, Section de l'Histoire de l'art. Bibliographie : Études de M. Z. Batowski sur Pillement et Kamsetzer, par M. T. Mańkowski. Notices biblographiques. 168 pages, 62 illustrations.

CATALOGUES DES EXPOSITIONS
DE LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE

Catalogue des souvenirs du général Thadée Kosciuszko et du général Casimir Pulaski dans la maison de Washington à l'Exposition Coloniale de Paris 1931. Paris, 1931, in-12-o, 26 pp. (épuisé).

« Frédéric Chopin ». Catalogue de l'Exposition à la Bibliothèque Polonaise, Paris, 1932, in 16-o, 98 pp. (prix 10 frs).

« Sobieski, roi de Pologne, d'après les estampes de l'époque ». Catalogue de l'Exposition à la Bibliothèque Polonaise, Paris, 1933, in 16-o. 48 pp. (prix 5 frs).

« La Fayette et la Pologne ». Centenaire de la mort du général La Fayette célébré à la Bibliothèque Polonaise, Paris, 1934, in 8-o, 48 pp. (prix 5 frs).

« Deux siècles de gloire militaire, 1610-1814 ». Salle polonaise à l'Exposition au Musée des Arts décoratifs, Paris, 1935, in 16-o, 54 pp. (prix 5 frs).

« Frédéric Chopin, George Sand et leurs amis ». Catalogue de l'Exposition à la Bibliothèque Polonaise, Paris, 1937, in 16-o, 64 pp. (prix 10 frs).

LA BIBLIOTHEQUE POLONAISE DE PARIS

6, Quai d'Orléans, PARIS-IVe

